

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Pojetí klavírní pedagogiky v Lisabonu

The Conception of Piano Pedagogy in Lisbon

Bc. Kristýna Šrámková

Vedoucí práce: doc. MgA. Jana Palkovská

Studijní program: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro ZŠ a SŠ

Studijní obor: Hra na nástroj – Hudební výchova

2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Pojetí klavírní pedagogiky v Lisabonu* vypracovala pod vedením vedoucí práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 12. 2016

.....
podpis

Děkuji doc. MgA. Janě Palkovské za vstřícnost a ochotu, se kterou mi umožnila zpracovávat mou diplomovou práci v zahraničí, za cenné rady, trpělivost a vlídnost při vedení této práce i v průběhu celého studia. Děkuji prof. Migueli Henriquesovi za přijetí do jeho klavírní třídy na Escola Superior de Música de Lisboa a poskytnutí mnoha cenných informací. Také děkuji Ingrid Sotolářové za poskytnutí informací a materiálů z portugalské pedagogické praxe. Děkuji svým portugalským kolegům Marianě Godinho, José Pedro Ribeirovi a Eduardu Jordãovi za pomoc s překlady odborných textů a konzultace. Za pomoc s překlady anglických textů děkuji Denise Ulmanové a za revizi českého jazyka děkuji Martině Vídenové. Hlavně bych ráda poděkovala svým rodičům za to, že mi umožnili studovat to, co mě baví a svým přátelům za podporu.

ABSTRAKT:

Na základě mého studijního pobytu v Lisabonu (Escola Superior de Música de Lisboa) přináším ve své diplomové práci hlubší vhled do oblasti portugalské klavírní pedagogiky na území Lisabonu. Práce se opírá o systém portugalského hudebního školství a seznamuje s významnými hudebně vzdělávacími institucemi. Klavírní pedagogika je tu vymezena v historickém vývoji na základě dostupné literatury, větší pozornost je dána některým stěžejním pedagogickým a skladatelským osobnostem v oblasti klavírní hudby. Část práce je věnována mé osobní reflexi portugalské klavírní pedagogiky a vlastním zkušenostem s pedagogií, zvláště konzultacím s profesorem Miguelem Henriquesem, který shrnul pedagogické zásady ve své knize *The (Well) Informed Piano*.

KLÍČOVÁ SLOVA: klavírní pedagogika, Lisabon, Portugalsko, Miguel G. Henriques, *The (Well) Informed Piano*, Escola Superior de Música de Lisboa.

ABSTRACT:

My thesis is based on my studies in Lisbon (Escola Superior de Música de Lisboa), I bring deeper insight into the Portuguese piano pedagogy in the territory of Lisbon. The work is based on the system of Portuguese music education and describes the significant educational institutions of music. Piano pedagogy is defined in the historical development well - founded on available literature, more attention is given to some important personalities of teachers and composers in the field of piano music. Part of the work is dedicated to my personal reflection of Portuguese piano pedagogy and my own experiences with teachers, especially consultations with professor Miguel Henriques, who summarized pedagogical principles in his book *The (Well) Informed Piano*.

KEY WORDS: piano pedagogy, Lisbon, Portugal, Miguel G. Henriques, *The (Well) Informed Piano*, Escola Superior de Música de Lisboa.

OBSAH

1	<u>ÚVOD.....</u>	8
2	<u>PORTUGALSKO.....</u>	11
2.1	HISTORIE	11
3	<u>PORTUGALSKO A HUDBA</u>	15
3.1	TRADIČNÍ HUDBA: FADO A PORTUGALSKÁ KYTARA	15
3.2	PORTUGALSKÁ KLAVÍRNÍ HUDBA	18
3.2.1	NÁSTIN DĚJIN PORTUGALSKÉ HUDBY.....	21
3.2.2	KLAVÍRNÍ HUDBA – SKLADATELÉ A PEDAGOGOVÉ	25
	Carlos Seixas (1704–1742).....	26
	João Domingos Bomtempo (1775–1842).....	26
	Vianna da Motta (1868–1948).....	27
	Luiz Costa (1879–1960)	29
	Helena Sá e Costa (1913-2006).....	30
	António Fragoso (1897–1918).....	31
	Fernando Lopes-Graça (1906-1994)	33
	Soudobí skladatelé.....	35
	Álvaro Teixeira Lopes (1960)	36
3.3	HUDBA V HLAVNÍM MĚSTĚ	38
3.3.1	LISABON.....	38
3.3.2	HUDEBNÍ INSTITUCE	39
	Fundação Calouste Gulbenkian	39
	Centro Cultural de Belém	40
	O Teatro Nacional de São Carlos	40
4	<u>PORTUGALSKÉ HUDEBNÍ ŠKOLSTVÍ.....</u>	42
4.1	HISTORIE A REFORMY	42

4.2 ŠKOLSTVÍ DNES.....	44
4.2.1 STRUKTURA.....	45
4.2.2 ŠKOLY	47
Escola de Música Conservatório Nacional (EMCN).....	47
Metropolitana (EPM).....	52
Escola Superior de Música de Lisboa (ESML)	54
 <u>5 STUDIUM NA ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA</u>	<u>59</u>
 5.1 KLAVÍRNÍ SEMINÁŘ.....	59
5.2 KLAVÍRNÍ IMPROVIZACE	61
5.3 MIGUEL GONÇALVES HENRIQUES	67
5.3.1 BIOGRAFIE.....	67
5.3.2 METODIKA KLAVÍRNÍ HRY	70
5.3.3 THE (WELL) INFORMED PIANO: ARTISTRY AND KNOWLEDGE	73
 <u>6 ZÁVĚR.....</u>	<u>79</u>
 <u>7 SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ</u>	<u>81</u>
 7.1 KNIHY	81
7.2 AKADEMICKÉ PRÁCE.....	81
7.3 INTERNETOVÉ ZDROJE	82
7.3.1 OBECNÉ.....	82
7.3.2 INSTITUCE	82
7.3.3 OSOBNOSTI.....	83
7.3.4 ČESKÉ	83
 <u>8 SEZNAM PŘÍLOH.....</u>	<u>84</u>

1 ÚVOD

Na základě svého studijního pobytu v rámci programu Erasmus+ v letním semestru 2015/16 a části zimního semestru 2016/17 jsem dostala možnost v rámci své diplomové práce zpracovat téma věnované klavírní pedagogice v Lisabonu. Zajímalo mě, jak se v Portugalsku učí klavír a toto téma mi přišlo dostatečně nosné už z toho důvodu, že ho předtím nikdo nezpracoval a povědomí o této problematice u nás není velké. Nejdůležitějším impulsem k práci s touto tematikou bylo mé studium klavíru u Miguela Henriquese, pedagogicky působícího na Escola Superior de Música de Lisboa, velká část této diplomové práce je proto věnována právě jeho pedagogické osobnosti, se kterou jsem měla možnost konzultovat četné otázky týkající se portugalského hudebního školství a také v praxi vyzkoušet některé z jeho pedagogických metod popsanych v knize *The (Well) Informed Piano*.¹

Práce sestává z pěti hlavních kapitol, které se z obecného úvodu (pojdnávajícím o portugalské historii a kultuře spojené s tradiční hudbou) dostávají přes kapitolu věnovanou nástinu historie portugalské vážné hudby (s pozastavením u významných zástupců klavírní tvorby a pedagogiky) a také dnešnímu hudebnímu vyžití na území hlavního města, až ke kapitolám stěžejním, které se zaměřují na systém portugalského hudebního školství, jeho historii se třemi nejvýznamnějšími hudebními institucemi v Lisabonu a poslední kapitola je potom reflexí samotného studia na Escola Superior de Música de Lisboa.

Úvodní kapitola přináší pohled na Portugalsko jako zemi na jihozápadě Evropy se stručným přehledem dějin země a pozastavením se u nejvýznamnější historické etapy – zámořských objevů.

Druhá kapitola nazvaná „Portugalsko a hudba“ je uvedena podkapitolou o tradiční hudbě fado a portugalské kytáře, která se s tímto hudebním stylem, který vznikl právě v Lisabonu, pojí. Nebylo by to Portugalsko bez fada a fado bez Portugalska. Je to nezaměnitelná hudba plná nejintenzivnějších emocí stesku a smutku, pro které mají Portugalci nepřeložitelné magické slovo „saudade“. Hlavní část této kapitoly se zabývá

¹ HENRIQUES, Miguel G. *The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge*. Lanham: University Press of America, 2014.

portugalskou klavírní hudbou na základě stěžejní a uznávané publikace na toto téma Portuguese Piano Music², pro uvedení do kontextu jsou zde uvedeny zásadní mezníky v dějinách hudby, ze kterých potom chronologicky vychází jednotlivé skladatelské a pedagogické osobnosti.

Portugalské hudební školství ve čtvrté kapitole se z rozsahových důvodů a zaměření diplomové práce vymezuje pouze na oblast hlavního města Portugalska, i když jsou zde pro doplnění kontextu hudební historie a školství zmíněny i zásadní instituce a osobnosti dalších měst, hlavně Porta. Oblastí mého zájmu byla výuka hry na klavír na základním, středním, a především pak vysokém stupni vzdělávání. Tři zástupci škol na území Lisabonu tak přinášejí vhled do historie těchto škol a klavírní výuky, kurikula a studijních plánů. Na vysoké hudební školství jsem se potom zaměřila podrobně i z hlediska odborné přípravy budoucích učitelů klavíru.

Pátá kapitola je věnována přímo mému studiu na Escola Superior de Música de Lisboa. Teoretická fakta o této škole, nabídku studijních oborů a možnosti studia klavíru shrnuje kapitola předešlá, a tak je v této poslední kapitole prostor na popis průběhu hodin klavíru, klavírního semináře a klavírní improvizace, které jsem během semestru absolvovala. Kromě popisu metodik jednotlivých profesorů v daných předmětech přináší tato kapitola také nezbytnou vlastní reflexi toho, co mi tyto hodiny přinesly, proto je místy psána odlišným jazykem než zbytek diplomové práce, který byl nezbytný pro subjektivní zhodnocení. Druhá polovina kapitoly se potom zabývá osobností profesora Miguela G. Henriquesa, stručné biografii, metodice klavírní hry a jeho knize *The (Well) Informed Piano*. S profesorem Henriquesem jsem v září 2016 začala pracovat na osmi skladbách svého magisterského koncertního programu, což bylo také impulsem ke změně tématu diplomové práce na téma věnující se klavírní pedagogice.

Závěr práce je věnován reflexi, vysvětlení problémů, na které jsem při svém bádání narazila a osobnímu shrnutí mého studia v zahraničí.

² HARPER, Nancy Lee. Portuguese piano music: An introduction and annotated bibliography. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2013.

Cílem práce je tedy předložit schéma hudebního školství v nejzápadnější pevninské zemi Evropy a přiblížit některé z metodologických postupů klavírní výuky, se kterými jsem se setkala. Bylo by jistě zajímavé srovnat metody práce s klavírními začátečníky v České republice a Portugalsku, ale takováto studie by vydala samostatnou práci. Vzdělávací systém je popsán na podkladě dostupných materiálů (převážně internetových zdrojů), rozhovorů s pedagogy, studenty vysoké hudební školy. Na základě svého studia shrnuji některé pedagogické postupy, se kterými jsem se setkala s možností přinést nové inspirace a nápady, kterými pro mě rozhodně byly hodiny s vynikajícím profesorem Miguelem G. Henriquesem.

Jména skladatelů i dalších osob a institucí uvádím v původním portugalském znění s užitím portugalské transkripce, skloňované podle české gramatiky, u žen bez koncovky ová. Protože portugalská jména jsou ve většině případů složena ze třech a více jmen skloňují pouze jméno poslední a prostřední jména jsou v některých případech zkrácena pouze na iniciálu. V závorkách je uvedena portugalská terminologie týkající se vzdělávacího systému, stejně tak také názvy studijních programů a jednotlivých předmětů, protože veškeré zdroje k těmto informacím jsou k nalezení pouze v portugalském jazyce. Názvy skladeb jsou psány kurzívou. Zkratkou prof. není označen akademický titul, ale jde o zkratku „profesor“ ve smyslu učitel na vysoké škole. V bibliografických citacích vycházím z citační normy ČSN ISO 690 platné od 1.4.2011. U častěji opakovaných citací uvádím poté pro přehlednost pouze příjmení autora a příslušnou stranu v knize (HENRIQUES, s. 78).

2 PORTUGALSKO

Portugalsko je nejzápadnější pevninskou evropskou zemí, zemí mořeplavců. Tak, jako se u nás říká: „co Čech, to muzikant“, dalo by se říci: „co Portugalec, to mořeplavec“. I když k hudbě (a fotbalu) tu mají lidé blízko ve všech věkových kategoriích a stupních profesionality. Počet obyvatel i rozloha je srovnatelná s Českou republikou, geograficky je země izolována od zbytku Evropy a jediným sousedícím státem na Pyrenejském (Iberském) poloostrově je Španělsko. Ze všech kolonií, které Portugalsko získalo při zlatém věku zámořských objevů (viz Historie) náleží k jeho území dnes už jen ostrovy v Atlantském oceánu, který omývá západní a jižní břehy Portugalska. Těmito ostrovy jsou Maderia a Azorské ostrovy s jedinými evropskými čajovými plantážemi.

2.1 HISTORIE³

První portugalské osídlení bylo v údolích řek Douro a Minho. Dané oblasti patří dnes mezi největší portugalské pěstitele vína. Název země byl odvozen od latinského „Portus cale“, který dali Římané původním osadám u ústí řeky Douro získaným od Kartága během druhé Punské války, název se ve středověku přeměnil na „Portucale“, a později „Portugale“, původní osada Cale dala vzniknout dnešnímu druhému největšímu portugalskému městu Portu. Na území Portugalska se vystřídali Féničané, Kelti, Řekové, Kartáginci, Římané, Maurové i Arabové. Nejvýznamněji se tu však na dnešním obyvatelstvu podepsali hlavně Kelti a Maurové, dodnes jsou na severu země, kolem Porta patrné keltské vlivy, a naopak od Lisabonu na jih prvky maurské. Roku 1139 se Portugalsko stalo nezávislým královstvím. Prvním hlavním městem bylo v roce 1095 Guimarães na severu země, potom v roce 1131 Coimbra, a od roku 1255 je jím Lisabon. První universita byla založena 1290 v Coimbře a předcházela jí klášterní škola Santa Cruz pro vyšší vzdělávání z 12. století.

Nejvyššího ekonomického i teritoriálního rozkvětu dosáhlo Portugalsko v dobách zámořských objevů⁴ v 15. a 16. století. Byli to právě portugalští mořeplavci, kdo doplul roku 1488 k Mysu dobré naděje (Bartolomeo Diaz), jako první v roce 1498 dorazili také ke břehům Indie v čele s Vasco da Gamou a ztroskotání Pedra Álvara Cabrala u břehů Jižní

³ ALÇADA, Isabel a MAGALHÃES, Ana Maria. Portugal – História e Lendas. Alfragide: Caminho, 2001.

⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/Descobrimentos_portugueses, 3.12.2016.

Ameriky přineslo Portugalsku jeho nejvýznamnější kolonii, Brazílii. Mecenášem těchto cest byl Infante Dom Henrique⁵ a Portugalsko bylo v této době společně se Španělskem světovou velmocí a pod jeho vládu díky objevům patřila místa na území Afriky, Asie a Jižní Ameriky. Nabyté bohatství dodalo Portugalsku také kulturní sílu.

Zámořské objevy se staly inspirací pro celou portugalskou kulturu, za důležitý odkaz k této epoše lze určitě považovat epos *Os Lusíadas*⁶, dílo přirovnávané k Homérovi, jehož autorem je nejslavnější národní básník Luís de Camões. Místy až mytologický příběh, ve kterém je poutavě líčena plavba Vasco da Gamy. Zámořské objevy se promítly i do architektury, stavby z doby vlády krále Manuela I. (1495–1521), kdy se Portugalsko stalo světovou objevitelskou velmocí, jsou označovány za tzv. Manuela styl (manuelino)⁷, a můžeme je vidět na mnoha místech Lisabonu a okolí (např. Torre de Belém a nejstarší klášter Mosteiros dos Jerónimos). Tento styl je snadno rozpoznatelný, jedná se o skloubení pozdně gotického slohu s ornamentálními motivy, a hlavně tematikou zámořských objevů. Typické jsou proto motivy spleteného lana, kotvy, armilární sféra⁸, kříž Kristova řádu⁹, erb Manuela I., exotická flóra, chalupy, stěžně obrostlé korály, mušle a perly. Dnes toto zlaté období portugalské historie připomíná monumentální pomník mořeplavců „Padrão dos Descobrimentos“ (Otcové zámořských objevů) vzpínající se nad řeku Tejo při jejím ústí do Atlantského oceánu v odlehlejší části Lisabonu zvané Belém.

Portugalsko se celá staletí pohybovalo mezi dominancí a ztrátami, stejně jako mezi vlastní národní identitou a anonymitou. Krátké, nedobrovolné spojení se Španělskem, které trvalo mezi lety 1580–1640, kdy španělský král Philip II Španělský¹⁰ vládl oběma zemím a bylo zakončení povstáním nespokojené šlechty, po němž převzal trůn João IV (1640–1656). Král hudebník a teoretik, který vytvořil největší hudební knihovnu v Evropě, byl prvním z dynastie Braganza vládnoucí až do konce monarchie v roce 1910. Největší slávy dosáhlo Portugalsko v 18. století, a to za vlády krále Joãa V. (1707–1750) přezdívaného také jako „Velký“ nebo „portugalský Král slunce“, který dal vystavět palác Mafra označovaný někdy za portugalské "Versailles".

⁵ Jindřich Mořeplavec, známý také jako „Henry the Navigator“.

⁶ Vydán roku 1572 a do češtiny překládáno jako „Lusovci“.

⁷ https://cs.wikipedia.org/wiki/Manuelsk%C3%BD_styl, 3.12.2016.

⁸ Jedná se o navigační přístroj, který se stal přímo osobním symbolem Manuela I. a který najdeme i na portugalské vlajce – zlatý kotouč uprostřed vlajky za erbem.

⁹ Náboženský vojenský řád ustavený roku 1319, který výrazně financoval a inspiroval portugalské plavby.

¹⁰ V Portugalsku známý jako Philip I Portugalský.

Jak můžeme očekávat, tak duchovní hudba plnila v této katolické zemi velice důležitou funkci a měla vysoké postavení, až do té míry, že v 16. století hudba světská skoro vymizela. Vláda krále Joãa V. modernizovala Portugalsko a podpořila hudební život zásadním způsobem díky přijetí nejlepších italských hudebníků do královských služeb. V roce 1713 byl založen Real Seminário de Música da Patriarcal¹¹, který nabídl nejtalentovanějším hudebníkům vzdělání, za které sám král platil a vysílal tyto perspektivní hudebníky za dalším vzděláním do Říma.

Nejdůležitějším portugalským skladatelem pro klávesové nástroje byl v této době José Anotónio Carlos Seixas (1704–1742), který byl již ve svých 16 letech známým a respektovaným hudebníkem, a tak byl ze severu poslán do Lisabonu, kde stál v královské kapele po boku Domenica Scarlattiho. Oblíbenost opery a divadla narůstala výrazně do roku 1742, kdy král onemocněl a představení byla zakázána až do jeho smrti. Za vlády jeho nástupce José I. Se opět těšila prvenství po více než sto let.

Za největší tragédii v dějinách Portugalska lze označit 1. listopad 1755, nazývaný Portugalci „O Dia dos Mortos“ (Den mrtvých), kdy zemětřesení zničilo většinu centrální a jižní části země, asi 85 % Lisabonu a zemřelo při něm a jeho následcích (tsunami a požáry) kolem 90 000 lidí. Portugalci jako velice pobožný národ, věří že byli Bohem potrestáni za zámořské objevy, protože zašli příliš daleko a objevili to, co mělo zůstat Bohu. Následkem toho bylo zničena spousta hudebních rukopisů, knih, uměleckých artefaktů a samozřejmě i architektonických památek. Stavbou v centru hlavního města, která dokládá toto zemětřesení a je jednou z hlavních turistických památek je kostel (tedy spíše ruiny kostela) Convento do Carmo, kdy z původně karmelitánského kláštera zbyly pouze zdi a některé lomené oblouky ve stropní konstrukci. Dnes se zde nachází i archeologické muzeum. Významnou postavou, které zemětřesení pomohlo k prosazení se, byl Marquês de Pombal. Ve své době byl mocnější než král a ve vzniklém chaosu si vyhradil plnou moc, díky které zahájil a financoval rekonstrukce Lisabonu po katastrofě. Zmobilizoval všechny zdroje a zahájil revoluční přestavbu, kdy z trosk města starého vyrostla nová moderní metropole. Realizoval hospodářské reformy a největší socha ve městě na konci monumentální Avenida da Liberdade patří právě jemu. Dodnes nese historická část města zvaná Baixa přestavěná za jeho „vlády“ přízvisko „Pombalina“.

¹¹ http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=835%3Amostra-300-anos-do-real-seminario-de-musica-da-patriarcal-22-jul-6-set&catid=163%3A2013&Itemid=861&lang=pt, 3.12.2016.

Devatenácté století zpočátku nepřineslo moc stability – Nizozemí a Anglie ohrožovaly portugalské království, Napoleonské války přinutily královský dvůr a jeho kulturní život, aby se přesunuly do Rio de Janeira. Poslední ranou bylo, když jeho nejbohatší kolonie Brazílie prohlásila roku 1822 nezávislost. Portugalsko, i když už je daleko vzdálená své tehdejší slávě, má však stále svá území v Asii a Africe, a tak je zemí spousty kultur a ras, které spojuje úřední jazyk portugalština.

V roce 1910 proběhla revoluce, která ukončila monarchii a ustanovila tzv. První republiku, která však nevyřešila problémy země s narůstající korupcí, náboženskými tlaky a téměř státním bankrotem. Byla sice demokratická, ale velice nestabilní, až tato situace vyústila v revoluci v roce 1926 a nastalo období tzv. Druhé republiky (Estado Novo) v čele s António de Oliveira Salazarem, které bylo silně pravicovým autoritářským režimem, nikoli však fašistickou diktaturou. Toto období bylo ukončeno až 25. dubna 1974 slavnou „Karafiátovou revolucí“ a tento den je jedním z nejvýznamnějších státních svátků Portugalska. Mnoho míst, ulic a červený most, který je dominantou města, nese označení „25 de Abril“ k připomenutí tohoto slavného dne svržení tyrana.

3 PORTUGALSKO A HUDBA

O portugalské hudbě je toho u nás není známo moc, za jména portugalských skladatelů jsou často mylně označováni skladatelé španělští, ti portugalské nejsou v českém, ani evropském hudebním povědomí příliš známí. Ani já jsem před příjezdem do Portugalska nevěděla o tamní hudbě moc, znala pouze tradiční hudbu fado s nezaměnitelnou Amálií Rodrigues a z oblasti vážné hudby klavíristku Marií João Pires¹², skladatele Vianna da Mottu, což byl poslední žák Franze Liszta, a ze Sýkorových Dějin klavírního umění barokního skladatele Carlose Seixase (jméno s jehož výslovností jsou cizinci vždy v rozpacích). Tato jména pro mě byla pouze lexikálními pojmy, nikdy jsem se nesetkala s interpretací portugalské hudby u nás a byla jsem tedy zvědavá, jestli hudba této země má z vážné a klavírní hudby co nabídnout. Po půlročním studiu, osobním kontaktu s hudebníky, návštěvě koncertů a knihoven jsem zjistila, že Portugalsko má v této hudbě velké, nedocenené bohatství a kvality. Zároveň jsem se byla potěšena vždy, když se některý portugalský kolega zmínil o českých skladatelích, kteří tu jsou dobře známí, respektovaní a čteně interpretováni. Sám prof. Miguel Henriques je velký obdivovatel Leoše Janáčka.¹³

3.1 TRADIČNÍ HUDBA: FADO¹⁴ A PORTUGALSKÁ KYTARA¹⁵

Tento hudební styl neodmyslitelně patří k Portugalsku, a byl dokonce ustanoven jako jeho národní hudební symbol a následně v roce 2011 jmenováno UNESCem za nemateriální kulturní dědictví lidstva.¹⁶ Na rozdíl od lidové hudby jiných národů je fado plné emocí a citlivosti, díky kterým promlouvá i k cizincům univerzálním jazykem snadným k porozumění. Tyto kvality jsou nejlépe prezentovány zaníceným ženským hlasem specifické bravy a intenzity (i když mužští zpěváci nejsou výjimkou) a také portugalštinou

¹² Maria João Pires provedla na festivalu Pražské jaro 2015 Mozartův Klavírní koncert Es dur KV 271 a kritiky je označovaná jako jedna z největších žijících pianistek dneška.

¹³ Po zarostlém chodníčku: https://www.youtube.com/watch?v=_1Wm3IGBPdA, 19.10.2016.

¹⁴ www.museudofado.pt/gca/index.php, 9.12.2016.

¹⁵ BOČKOVÁ, Hana. Portugalský lidový hudební styl fado. Brno, 2015, 64 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce doc. PhDr. Judita Kučerová, Ph.D.

¹⁶ en.unesco.org/system/files/countries/prt_facts_figures.pdf (18_Intangible Heritage Lists), 9.12.2016.

doplňující celou atmosféru této hudby svou specifickou zpěvností, která se dokáže stejně dobře přizpůsobit melancholické i temperamentní náladě písní. Nejčastější rozpoložení písní je označováno magickým a nepřeložitelným portugalským slovem „saudade“, ve kterém je obsažena všechna nostalgie, stesk a touha po tom, co tu bylo a už není, například ženy často zpívaly tyto písně pro muže, kteří odpluli na moře. Pro spoustu lidí je Fado synonymem Portugalska.

Podle oblasti vzniku můžeme fado rozdělit na tři typy¹⁷, to nejtradičnější a nejstarší je fado lisabonské, o kterém se budu věnovat více, a dále pak fado oblasti Coimbrы a oblasti Porta. Lisabonský typ se od těch zbylých liší svou poetičností a také námětem písní, protože tady to byly vždycky nejchudší vrstvy obyvatel, kdo promítal svůj život do textů plných emocí, nostalgie, pocitů odcizení a neutěšené sociální situace. Hudební styl, který se zrodil právě v Lisabonu, v jehož ulicích a slavných čtvrtích Alfama a Mouraria¹⁸ se tato městská hudba poprvé objevila. Tyto dvě čtvrti nesou největší pozůstatky středověkého maurského obléhání města a jsou charakteristické svými spleťnými uličkami, ve kterých není těžké zabloudit, prudkými schody na svazích pod dominantou města, hradem São Jorge. Obě tyto oblasti jsou velice prosté (v dávných dobách patřily k těm nejchudším ve městě) a tato prostota dává o to silněji vyniknout malebné jižanské kráse.

Po hudební a obsahové stránce je fado nejčastěji zhudebněné čtyřverší portugalské poesie s melancholickým námětem a příběhy obyčejných lidí vyzpívávajících se z trápení života, častým námětem je také samozřejmě nešťastná láska a moře. Z hudebního hlediska se jedná nejčastěji o periodu osmi taktů, která je rozdělena do dvou symetrických částí ve dvoučtvrťovém rytmu a nejčastěji v mollové tónině.

Fado se tu poprvé objevilo v polovině devatenáctého století, na konci dvacátého už bylo běžnou součástí každodenního života obyvatel Lisabonu, zpívalo se všude – na ulicích, při práci i pro potěšení k odpočinku. Dnes je tento zpěv za doprovodu portugalské kytary (viz níže) rozšířen na mnoha místech v kavárnách, tavernách a restauracích, nejčastěji však v přímo jemu určených fado domech (casa do fado).

Tato tradiční hudba tak patří mezi nejvyhledávanější večerní turistické atrakce (i když většina fado produkcí začíná až po desáté hodině večerní)¹⁹ v Lisabonu.

¹⁷ ELLIOTT, Richard. Fado and the place of longing: Loss, memory and the city. University of Sussex: Ashgate, 2010.

¹⁸ Jedním z nejrozšířenějších typů fada je tzv. „fado mouraria“.

¹⁹ Obecně je život v Portugalsku posunut o několik hodin dopředu (s časovým geografickým posunem o

Amália Rodrigues je jednoznačně nejznámější představitelkou fada, která se z chudé lisabonské rodiny vypracovala na nejslavnější pódia Londýna, Paříže a New Yorku. V padesátých a šedesátých letech byla nejobdivovanější celebritou Portugalska a dodnes je jeho hudebním symbolem a modlou přezdívanou „královna fada“. Její hudební kariéra trvala přes padesát let a přestála tak období zásadních změn v portugalské historii.²⁰ Její pronikavý, pevný hlas, se stal pro svou intenzitu a barvu, naprosto nezaměnitelný s žádným jiným, se stal symbolem fada. Pochována je v Národním Pantheonu vedle největších postav portugalské historie.

Amália zviditelnila kulturu fada po celém světě a tím de facto umožnila nástup dalším jejím pokračovatelkám, z těch současných stojí za zmínku Ana Moura a Mariza, o které se občas hovoří jako o druhé Amálii Rodrigues, i když většina Portugalců se shoduje, že Amália byla pouze jedna a vzhlíží k ní. Nyní je Mariza první dámou fada, se kterým objíždí celý svět, v roce 2014 jsme měli možnost slyšet ji v rámci multižánrového festivalu Struny podzimu v pražské Lucerně.²¹

V šedesátých a sedmdesátých letech, kdy začalo fado dobývat světová pódia, vystoupilo z nejnižších vrstev a stalo se hudebním symbolem Portugalska po celém světě a ikonickou součástí portugalské kultury a identity. V překladu znamená portugalské slovo „fado“ osud. Tomuto hudebnímu stylu je věnováno v Lisabonu muzeum Fada²² nabízející jak stálou expozici ilustrující historii fada a jeho známé představitele, tak pestrý kulturní program, až po edukační programy s workshopy pro školy a centrum dokumentů pro badatele.

K atmosféře fada neodmyslitelně patří zvuk portugalské kytary (guitarra portuguesa)²³, vzhledem a příbuzností se nejvíce blíží citeře. Její kořeny sahají až do doby renesance, kdy byla užívána jako nástroj k doprovodu písní trubadúrů, později byla převzata vyššími kruhy jako nástroj královského dvora. Tato kytara má dvanáct strun a podle

hodinu zpět). Průměrně se v Portugalsku snídá kolem deváté hodiny ranní, během dne následuje několik přestávek na kávu, a i součástí standardní pracovní doby ve velkých společnostech je tzv. „cake break“ (přestávka na zákusek a kávu), polední pauza potom v institucích běžně trvá dvě hodiny, protože se nejedná o rychle sněžený oběd a co nejrychlejší návrat na pracoviště, ale setkání s kolegy, vychutnání si oběda, kávy, dezertu a cigarety, potom knihovny a další služby znovu otvírají. Během odpoledne průměrný Portugalce vypije ještě dvě až tři další kávy a normálním časem pro večeri je pak devátá hodina večerní (v této době jsme si my už většinou dávali večeri druhou), do ulic se potom vychází (na klasickou hudbu, fado i jazz) od devíti a deseti hodin dál a vrchol zábavy bývá kolem druhé až třetí hodiny ranní.

²⁰ První republika, Estado Novo, karafiátová revoluce a svobodný demokratický stát.

²¹ www.operaplus.cz/a-fadista/, 9.12.2016.

²² www.museudofado.pt, 9.12.2016.

²³ www.wikipedia.org/wiki/Portuguese_guitar, 9.12.2016.

konstrukce a ladění se rozlišují dva typy: lisabonská a coimberská. První zmíněná má kratší krk a struny, její konstrukce je složitější, na první pohled patrným rozlišovacím znakem je velikost vypouklé ozvučné desky, která je u lisabonského modelu větší a také ornament zdobící okolí ladících kolíků a naproti tomu jednoduché zakončení kapkovitým tvarem u modelu coimberského. Také ve zvuku obou typů kytar lze slyšet rozdíl, a to ve světlosti a větší znělosti.

Asi nejznámějším představitelem tohoto nástroje byl kytarový virtuos Carlos Paredes (1925-2004) ²⁴, který pocházel z rodiny s hlubokou kytarovou tradicí²⁵, byl všestranně nadaným umělcem a portugalské kytare dal nový specifický zvuk. Procestoval s ní celý svět, tedy až po pádu Salazarova režimu, kterým byl perzekuován a nucen na několik let opustit hudební kariéru. Kromě řady hudebníků spolupracoval i s divadlem a skládal hudbu k mnoha filmům. Jedním z jeho nejznámějších alb, které rozhodně stojí za poslech a pro mnoho lidí je symbolem portugalské kytary, je „Os Verdes Anos“.

3.2 PORTUGALSKÁ KLAVÍRNÍ HUDBA

Publikace *Portuguese Piano Music*²⁶ od Nancy Lee Harper je na toto téma unikátním a zásadním dílem, a to jak svým rozsahem, tak jedinečnou komplexností, kterou nabízí. Jako jediná také přináší ucelený stav bádání a hovoří o problémech, které s sebou badatelská činnost na tomto poli nesla. Mně byla tímto velmi nápomocným vodítkem jak k dalším publikacím, tak při výběru skladatelských zástupců jednotlivých dějinných epoch. Myslím, že každý, kdo se chce blíže seznámit s portugalskou hudbou, by měl začít s knihou Nancy Lee Harper, proto je jí v této kapitole věnováno více prostoru.

Američanka, která se natrvalo usídlila v Portugalsku a jako klavíristka, muzikoložka a pedagožka působí na oddělení Comunicação e Arte na Universidade de Aveiro. Svou badatelskou činnost zaměřila na iberó – americkou hudbu, jako interpretku uspořádala v této

²⁴ www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php, 9.12.2016.

²⁵ Jeho otec, kterého na kytaru doprovázel už ve svých devíti letech, byl známý kytarový virtuos Artur Paredes a dědeček Gonçalo Paredes.

²⁶ HARPER, Nancy Lee. *Portuguese piano music: An introduction and annotated bibliography*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2013.

oblasti několik světových premiér a má tak rozhodně zásluhu na rozšíření portugalské klavírní hudby daleko za hranice Portugalska.²⁷

Kniha je komentovanou bibliografií, která obsahuje přes tisíc klavírních děl (pro sólový klavír, nebo v komorním obsazení). V úvodu je seznam zkratk a hudebních vydavatelů, nejdůležitější část pak tvoří 4 hlavní kapitoly komentované a abecedně řazené bibliografie (podle příjmení, nikoliv podle portugalského způsobu řazení dle křestního jména), roztríděné podle jednotlivých etap dějin hudby, ve které se daný skladatel narodil nebo tvořil. První kapitola začíná 18. stoletím, ve druhé pak uvádí 19. století, třetí kapitola je věnována rozmezí let 1900-1950 a kapitola poslední potom skladatelům narozeným od roku 1951 až po současnost (r. 2010). Je zde zmíněno přes 500 skladatelů zahrnujících kromě Portugalců také cizince, kteří se v Portugalsku usadili, nebo tu působili jen přechodně a jejich hudba tu byla vydaná. U každého z autorů jsou díla tříděna do pěti kategorií: 1. skladby pro sólový klavír, 2. skladby čtyřruční, nebo pro dva klavíry, 3. klavír v komorní hudbě (patří sem také velká orchestrální díla, ve kterých klavír figuruje, nebo spojení klavíru s elektronikou), 4. klavírní koncert a 5. didaktické dílo. Didaktické dílo více než jednotlivé skladby obsahuje hlavně metodiky a sbírky, výjimkou jsou pak skladby období baroka, které vznikaly převážně s didaktickým účelem, ale v knize jsou však řazeny do kategorie 1. pro sólový klavír. U většiny skladatelů je uvedena stručná biografie. Nejsou zahrnuta vokální díla. Kniha je doplněna CD s nahrávkami skladeb napříč všemi zmíněnými obdobími, a dokonce obsahuje i některá díla ve světové premiéře. Všechny skladby jsou provedeny autorkou Nancy Lee Harper, která spolupracovala také s rodinami skladatelů, které jí mnohdy poskytly cenné informace, nebo nepublikovaný materiál z rodinných sbírek.

Po komentované bibliografii následují praktické přílohy: abecední seznam všech autorů roztríděný podle jednotlivých kapitol a seznam ženských skladatelek (tato podle Harper tvoří necelých 10 % prezentovaných osobností). Závěr knihy je věnován vybrané diskografii, která je z prostorových důvodů omezena na nejzásadnější díla a dává tak čtenáři prostor k vlastnímu průzkumu. Protože kniha je sama o sobě bibliografickým soupisem, neobsahuje již v závěru samotný bibliografický seznam.

V úvodu knihy autorka uvádí cenné informace o stavu bádání na tomto hudebním poli a muzikologických problémech, které s sebou neslo sledování a dokumentace klavírní hudby v Portugalsku. Hlavní problém je daný nestálou a nejistou politicko – ekonomickou

²⁷ <http://www.nancyleeharper.com/>, 10.10.2016.

situací země, kdy kulturní dědictví není opečovávané takovou mírou, jakou by si zasloužilo – spousta děl zůstala nevydaná, nedostupná, ztracená nebo neznámá. Občas se nejedná ani tak o otázkou nalezení materiálu, jako správné identifikace, to se týká hlavně materiálu z 18. století a některých materiálů z 19. století. O problematiku nalezení materiálu jde pak hlavně u pramenů z 20. století, které jsou přísně střeženy v archivech nebo v soukromých sbírkách. Současná muzikologie tedy nejen přihlíží této situaci, ale snaží se i napravit některé chyby minulosti – například *Toccata em Sol Menor* od João de Sousa Carvalha z *Cravistas portugueses* byla nyní identifikována jako dílo neapolského skladatele Mattia Venta.

Zatímco Národní knihovna v Lisabonu (Biblioteca Nacional) nabízí dobře strukturovanou a rozsáhlou klasifikaci hudebních děl, opravdu cenné prameny lze nalézt v menších lisabonských knihovnách a muzeích (Biblioteca Ajuda, Torre de Tombo, Conservatório Nacional, Universita Nova Lisboa, Museu de Música, ad.), i když, pokud v lisabonské Národní knihovně něco opravdu potřebujete, strávíte při čekání dvojnásobek času než v Národní knihovně v Praze a vše podléhá nekonečnému papírování. Hudební materiály lze najít také v knihovnách jiných univerzitních měst, jako je Coimbra, Aveiro, Braga, Évora, Porto a také samozřejmě Madeira a Azorské ostrovy patřící k Portugalsku.

Dalším problémem, který se týká bádání v portugalské klavírní hudbě, je její rozptyl do jiných zemí, hlavně Brazílie, Anglie, Francie, Německo, méně pak Itálie, Španělsko a Spojené Státy. Naštěstí je online servis cizích knihoven a archivů vysoce podporovaný a je usilováno i o to, aby se zapracovaly magisterské a disertační práce studentů na toto téma. A v neposlední řadě také ničivé zemětřesení v roce 1755, následná tsunami a požáry zničily obrovské množství cenných hudebních rukopisů a knih v Lisabonu. Jeden příklad za všechny – z více než 600 odhadovaných sonát Carlose Seixase se dochovalo pouze něco málo přes 100, právě v důsledku přírodní katastrofy.

Jak autorka píše, bylo by nemožné prezentovat každé portugalské klavírní dílo čtenáři, pokusem tedy bylo vynést na světlo nejvýznamnější a dostupná díla od 18. století do současnosti. To v sobě zahrnuje barokní díla pro cembalo, která jsou dnes hojně interpretována na klavír, ale už ne varhanní a vokální díla. Naproti tomu díla pro cembalo vzniklá v současnosti jsou zařazována zřídka, protože zde měl skladatel možnost volby nástroje. Kvůli silnému vlivu zahraničí na portugalskou hudbu kritéria zvolená pro komentovanou bibliografii zahrnují i rukopisy a publikovaná díla portugalských skladatelů na portugalských ostrovech, dále skladatelů, kteří žili v Portugalsku a portugalská vydání cizích děl, která byla užita v místním hudebním kontextu, jako například 3 publikované

sbírky rukopisů Domenica Scarlattiho. S napoleonskými válkami byla hudba, skladatelé a celý portugalský dvůr na čas přestěhovány do Brazílie (Rio de Janeiro, 1818–1823). Záměrem bylo také identifikovat díla z tohoto období. Salonní hudba, královské hymny, didaktická hudba, která občas napodobuje cizí hudební vzory, byly příležitostně nalezeny a publikovány v zahraničí či ukryty v hudebních periodikách, která neměla dlouhého trvání – to je příklad Dominga Bomtempa (viz níže). Pokračující vášeň pro operu, která přišla z Itálie, produkovala mnoho operních transkripcí, příležitostně pro klavírní duo, které byly publikovány doma nebo v zahraničí. A také například krátká Lisztova návštěva Lisabonu v roce 1845 představuje v pramenech pozůstatky tzv. lisztmanie.

3.2.1 Nástin dějin portugalské hudby²⁸

Portugalská hudba je za hranicemi často zaměňována s hudbou španělskou, tyto dvě země jsou si i přes svou geografickou blízkost díky historickému vývoji vzdálené a každá má svou unikátní kulturu. I když je v současném 21. století celkem náročným úkolem zeptat se na povědomí o portugalských skladatelích, faktem je, že v 18. století byl dvůr portugalského krále D. Joãa V. (1707–1750) jedním z nejvýznamnějších hudebních center a vzkvétala tu právě raně klavírní hudba. První klavírní sonáty byly složeny pro králova bratra a Portugalsko se po dlouhá desetiletí pyšnilo vlastními klavírními manufakturami. V této době tu působil i Domenico Scarlatti, jako učitel královny dcery (D. Maria Bárbara de Bragança), kterou do Španělska doprovázel jako budoucí královnu a strávil tam zbytek života. Na dvoře italských Medicejů ve Florencii vznikaly v dílně Bartolomeo Cristoforiho v této době první předchůdci klavíru, kteří se těšili velké oblibě u královského dvora. V Portugalsku je známo pouze několik raných nástrojářů, nejznámější z nich byla rodina Antunes, zaměstnaná v královské kapele. S výrobou prvních cembal a klavírů začal Joaquim José Antunes (1731–1811) a je zde patrný florentský vliv Cristoforiho. První klavír byl z roku 1767 s rozsahem 4 oktáv (C – d3) a ručně ovládanou una cordou. Dalším významným výrobcem klavíru byl po zemětřesení Belgičan Henri – Joseph van Casteel, jehož nástroj z roku 1763 se velmi podobá florentské nástrojářské škole. Většina těchto nástrojů se dochovala v soukromých šlechtických sbírkách, některé jsou součástí expozice Museu da Música v Lisabonu a také muzejních expozic ve Spojených Státech.

²⁸ HARPER, s. 1-12.

V 18. století bylo identifikováno více než 95 portugalských a cizích skladatelů, kteří se narodili či působili v Portugalsku. Většina z nich komponovala pro cembalo nebo první klavíry a v kategorii sólových kusů byly nejrozšířenějšími skladbami sonáty, toccaty a variace, ale také populární kusy jako pochody, menuety a další. Méně častější pak byly sonatiny – většinou od anonymních skladatelů. Sbírky skladeb pro cembalo (klavír) se začaly objevovat až v posledních dvou desetiletích 18. století a zůstaly většinou nepublikované. K Portugalsku se vztahují také 3 sbírky sonát Domenica Scarlattiho napsané v královských službách. Z velkého reprezentativního díla 18. století skladatele Carlose Seixase se kvůli zemětřesení dochoval pouze zlomek. Za ženskou představitelku hudby této doby by se dala považovat králova dcera Maria Bárbara, jejíž autorství je však nejisté.

U raných skladeb pro 4 ruce se objevuje dokonce jméno českého skladatele Leopolda Koželuha – *Sonata per Clavicembalo ò Piano Forte: à Quatro Mani* (ca. 1780–1810). Také v komorní hudbě se vyskytují skladby pro cembalo, nejčastěji ve spojení s houslemi nebo flétnou. José Palomino je autorem kvartetu pro cembalo (klavír), housle, violu a kontrabas. Dnes je toto dílo nazváno „*Concerto*“ a vyšlo i v novém vydání. Sólový koncert se tu objevuje v podobě pro cembalo a autorem je právě Carlos Seixas. Teoretická (didaktická) pojednání této doby se týkají především provedení číslovaného basu (*bassa continua*) a jiných doprovázečských dovedností.

I když v 19. století zažívalo Portugalsko politicky a ekonomicky nejistou dobu, hudební produkce té doby vzkvétala – je známo více než 300 skladatelů pro klavír. Portugalští skladatelé usilovali v této době o vlastní prosazení za hranicemi, politickými okolnostmi však byli donuceni vrátit se do rodné země. Nejzásadnějšími zástupci tohoto období jsou João Domingos Bomtempo (1775-1842), první portugalský skladatel symfonií, a José Vianna da Motta (1868-1948). Zásadním datem pro hudební život byl rok 1835, kdy byla založena konzervatoř v Lisabonu (*Conservatório Nacional de Lisboa*), která nahradila *Seminário de Música da Patriarcal*, který byl první hudebně – vzdělávací institucí královského dvora. Prvním ředitelem konzervatoře se stal Bomtempo a později jím byl jmenován i da Motta. Nárůst nejen hudby, ale i samotných nástrojů byl v této době rapidní – ještě v roce 1809 tu bylo něco málo přes 20 nástrojů a o dvanáct let později už přes 500 nástrojů.

Tento nárůst se přičítá i většímu počtu stavitelů klavírů, João Baptista Antunes (z výše zmiňovaného slavného rodu nástrojářů) založil *Real Fábrica de Instrumentos Musicais de Teclado*. První publikovaná sbírka portugalských klavírních skladeb, stejně jako první

hudební periodikum, se objevily právě v 19. století. Mezi nejznámější vydavatelství patřilo Sasseti, které bylo založené João Baptista Sassetim a mělo vůbec nejdelší vydavatelskou historii v Portugalsku trvající až do roku 1948. Za zmínku stojí také dvě nejznámější vydavatelství v Portu – Paulo Zanca (vydával 1822-71) a Casa Moreira de Sá. Nejvíce vydavatelství bylo však zakládáno cizinci, hlavně Italy a Němci, usídlenými v Portu a Lisabonu.

V roce 1845 navštívil Lisabon Franz Liszt, zdržel se zde 6 týdnů a podnítl vznik tzv. lisztmanii, které trvaly dalších 150 let. Jedním z důvodů jeho návštěvy bylo obdržení vyznamenání od královny. Během svého pobytu uspořádal velké množství koncertů pro veřejnost, soukromé recitály s dalšími hudebníky a koncerty pro charitu. Jeho koncerty vzbudily velký zájem veřejnosti, některé z nich byly pořádány v São Carlos Theatre s operními zpěváky a jeho recitál pro dva klavíry s portugalským klavíristou João Guilherme Daddim, který vedle Liszta nijak nezářil, tak téměř zničil Daddiho kariéru. Klavír, který si s sebou přivezl Liszt z Marseilles, je dochován v Museu da Música v Lisabonu.²⁹ Proslýchá se, že Liszt navštívil i Porto a Bragu, ale nejsou o tom dochovány žádné záznamy. Jeho posledním žákem ve Výmaru v roce 1885 (rok před jeho smrtí) byl právě mladý portugalský klavírista Vianna da Motta.

Ke klavírnímu repertoáru, který se objevoval už v předešlé etapě, přibyla salónní hudba s drobnými lyrickými kusy a transkripcemi oper, tance, variace a také transkripce fada pro klavír. Také přibýlo kusů pro více klavírních hráčů, jako například Frondoniho 6 Sonatin pro 4 ruce; 6 ruční Operní fantazie Vianna da Motta a kus pro dva klavíry od Augusta Machada. V komorní hudbě vzrůstá počet skladeb pro violoncello a klavír, výše zmiňovaný klavírista Daddi byl populární svými večery komorní hudby. 19. století také přineslo první plně vyvinuté klavírní koncerty tak, jak je známe dnes (Bomtempo, Joaquim Casimiro Jr., ad.). S těmito koncerty portugalští klavíristé často objížděli i zahraniční pódia.

V didaktické literatuře můžeme najít specifické metodologie techniky hry a studie pro budoucí učitele klavíru, jejichž nejvýznamnějšími autory byli Bomtempo a António Pereira Lima Jr. Stejně tak se objevují didaktické práce pro 4 ruce *Fragmentos de Lições de Piano Improvisadas* (Casimiro). Devatenácté století bylo také významné pro přenesení hudebního života více směrem k veřejnosti, s čímž souvisí zakládání institucí jako například

²⁹http://www.museudamusica.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=47&Itemid=86&lang=en
_6.11.2016.

společnost pro pořádání koncertů, založená roku 1822 Bomtempem. Z této doby pochází také varovný článek lékaře, který upozornil na nebezpečí studia klavírní hry v útlém dětském věku.³⁰

Ve dvacátém století prodělalo Portugalsko velkou politickou změnu spojenou s koncem monarchie a přechodem na republiku, poté v roce 1926 na autoritářský fašistický režim. 20. a 21. století pak urodilo nejlepší pianistické ovoce a to z důvodu rozšiřujících se kontaktů do zahraničí, hlavně do Německa a Francie. Hudební periodika se rozvíjela sporadicky. Fakt, že Portugalsko mělo zpoždění přibližně 30 let, měl na hudební vývoj v této zemi pozitivní dopad, neboť došlo k zachování a prodloužení éry romantismu až hluboko do 20. století. Nejvýznamnějšími postavami hudby 20. století jsou Vianna da Motta, Luiz Costa, Luís de Freitas Branco, který se s Vianna da Mottou podílel na reformě hudebního školství (viz níže), a jeho žák, předčasně zemřelý Anotónio Fragoso. Vianna da Motta a Luiz Costa měli zásadní podíl na klavírní hudbě začátku 20. století, a to nejen kvantitou, ale i kvalitou. Jejich hudba byla stále ještě silně ovlivněna romantismem s objevujícími se nádechy impresionismu (Costa) a také přesahy do tradiční portugalské hudby (tance, úpravy fada, lidové písně). Fernando Lopes – Graça, stojící proti fašistickému režimu „druhé republiky“ (což mu ironicky pomohlo v jeho kariéře), vyšel z folklorních kořenů, které ve svých dílech geniálně přetransformoval a připomíná tak svým konceptem hudbu Bartóka nebo Fally. Protikladem je pak dílo Ruy Coelha, který sympatizoval s režimem.

Klavírní repertoár se rozrůstal na všech frontách – složité struktury a rozsahy sonáty, imaginativní preludia, smyslová nokturna, neobarokní suity, sbírky „stavů duše“ od Óscara da Silvy. Stále více populární jsou díla pro 4 ruce a dva klavíry (Fernando Corrêa de Oliveira, Lopes – Graça). Komorní hudba nabízí krásné kusy nejčastěji pro housle a klavír. Dílo pro klavír se stává více experimentálním, je zde místo pro improvizaci (Amílcar Vasques Dias) a nezřídka i spolupráci s elektronikou. Didaktická díla se objevují méně než v období reformy na začátku 20. století, přesto stojí za zmínku Álvaro Teixeira Lopes (*Manual de Piano*) a Vitali Dotsenko, jehož didaktické dílo zahrnuje nejsnazší repertoár až do středně obtížný kombinující portugalskou a evropskou hudbu.

Ve 21. století, jako v ostatním hudebním světě, se i v Portugalsku začíná více experimentovat, rozvolňuje se forma a hledají se nové možnosti zvuku, práce s hudebním časem, propojení s jinými nástroji. V sólovém koncertu se začínají objevovat kombinace

³⁰ Zmiňuje v úvodu své knihy Nancy Lee Harper bez blíže specifikovaného odkazu.

jako například Koncert pro flétnu, piano a smyčcový orchestr (Fernando Lapa) nebo koncert pro dva klavíry Sérgio Azeveda (ESML) a „*Anti*“ *concerto* od Sary Claro. Za povšimnutí stojí rozhodně i křehká klavírní hudba pro film tragicky zahynulého autora Bernarda Sassettiho. Z didaktického odvětví jsou důležitými publikacemi *Fundamentos da Abordagem Pianística*, kde autorka Manuela Costa poukazuje na potřebu a zájem studovat a také na dřívější elitářské stigma. V současnosti Portugalsko kráčí vývojově společně s dalšími evropskými zeměmi, i když se portugalské klavírní hudbě nedostává takové pozornosti, jakou by si zasloužila. V podstatě stále žije ve stínu klavírní hudby Španělska a také její přístupnost je často poměrně limitovaná. Tato nešťastná situace apeluje na portugalskou hudbu a muzikologický výzkum a stala se předmětem nejednoho bádání a disertační práce.

3.2.2 Klavírní hudba – skladatelé a pedagogové

Výběr skladatelských zástupců jednotlivých vývojových etap hudebních dějin jsem provedla na základě četnosti výskytu jejich jmen v literatuře. Důležitým indikátorem bylo srovnání s množstvím notového materiálu, který je pro klavír od daného autora dostupný v hudební knihovně Escola Superior de Música de Lisboa a je tak možné repertoár aktivně studovat. Relevantním zdrojem pro mě byla výše zmiňovaná kniha *Portuguese Piano Music* od Nancy Lee Harper s přehledným chronologickým soupisem veškerého repertoáru autorů a s odkazy k další bibliografii. Čím blíže jsem byla v dějinách hudby k současnosti, tím se zvyšoval počet skladatelů i velikost jejich děl pro klavír. Vzhledem k rozsahu a tématu této práce považuji včlenění kapitoly o skladatelích pro klavír za nezbytné pro představu o vývoji klavírní hudby a hudebního myšlení, už jen proto, že romantismus tu trval daleko do 20. století a liší se tak od vývoje v ostatních částech Evropy i u nás. Tato kapitola však nemá být výčtem děl jednotlivých skladatelů, ale spíše nástinem jejich života a kontextu doby, ve které tvořili.³¹

³¹ Portugalská jména uvádím v původním znění s českým skloňováním. Kurzívou potom názvy skladeb v originále (např. *Fiandeira*), pokud uvádím skladbu v překladu, nebo obecně nepoužívám kurzívu (např. toccaty; Sonáta e moll).

Carlos Seixas (1704–1742)³²

Seixas je nejdůležitějším portugalským autorem začátku 18. století, který se věnoval klávesovým nástrojům. Přestože se narodil a žil v době baroka, jeho hudbu lze jednoznačně přiřadit ke galantnímu stylu, který byl pokrokový nejen kvůli stylu, ale i způsobu, jakým používal několikavětou sonátovou formu (až do čtyř vět a většinou ve stejné tónině). Odhaduje se, že Seixas zkomponoval více než 700 děl pro klávesové nástroje s proměnlivými tituly jako sonáta, toccata a velké množství menuetů. Bohužel kvůli ničivému zemětřesení v roce 1755 se jich zachovalo něco málo přes 107. Svůj velký hudební talent prokazoval Seixas již od útlého mládí, jak už tomu u geniálních skladatelů bývá. Ve čtrnácti letech nahradil svého otce na místě varhaníka katedrály v Coimbre a později byl králem Joãem V. povolán na Lisabonu do skladatelských služeb na královském dvoře – vedle Domenica Scarlattiho a dalších italských hudebníků. Po prostudování Seixasových skladeb si dovoluji tvrdit, že co do stylovosti jsou jeho sonáty pro klavír velice podobné těm z pera Scarlattiho, avšak obsahově a výrazově nedosahují zdaleka jeho kvalit.

João Domingos Bomtempo (1775–1842)³³

Bomtempo byl syn italského hudebníka, který působil na portugalském dvoře v královské kapele. Studoval hudbu v Seminário de Música da Patriarcal, což byla první instituce pro výuku hudebníků. Placena byla z královské pokladny, vysílala talentované členy královské kapely na učení do Itálie a podporovala je tak v jejich dalším hudebním rozvoji a vzdělání. Bomtempo procestoval téměř celou Evropu, což nebylo pro portugalské hudebníky této doby typické. Na rozdíl od většiny svých vrstevníků se příliš nezajímal o operu a v roce 1801 se vydal místo do Itálie do Paříže, kde začala jeho kariéra koncertního klavíristy. V roce 1810 se přestěhoval do Londýna, kde se dostal do okruhu liberálů. Do Lisabonu se vrátil v roce 1822 a založil Philharmonic Society, aby povýšil a podporoval koncerty současné hudby. Po portugalské občanské válce mezi svobodnou dobou a absolutismem se stal Bomtempo učitelem hudby u královny Marie II a prvním ředitelem Conservatório Nacional, která vznikla v roce 1835 a nahradila tak starý Seminário de Música da Patriarcal, který byl zrušen se změnou režimu (absolutismus). Stal se tak první

³² HARPER, s. 30–38.

³³ HARPER, s. 8–11.

pedagogickou osobností, která ustanovila obecně platné osnovy pro studium hudby a nějakým způsobem tak sjednotila přístup k výuce hudebních nástrojů.

Bomtempo zkomponoval rozsáhlé množství koncertů, sonát, variací a fantasií pro klavír. Jeho dvě symfonie jsou vůbec první symfonie složené portugalským autorem. Jeho mistrovským dílem je však *Requiem em memória de Camões*³⁴. Z didaktického díla stojí za zmínku *Elementos de Música e Methodo de tocar Forte Piano*, která vyšla v Londýně v roce 1816, obsahuje několik kapitol základů klavírní hry, stupnice, akordy, dvojhmaty atd. a k tomu 12 studií na rozličné technické problémy.

Vianna da Motta (1868–1948)³⁵

Vianna da Motta, označovaný někdy také jako „symbol germanismu“ v portugalské hudbě,³⁶ byl proslulým klavíristou, skladatelem a pedagogem. Narodil se na ostrově São Tome, jeho otec byl amatérským hudebníkem a rodina se později přestěhovala do Portugalska, kde již v útlém věku absolvoval Conservatório Nacional a setkal se tu se Sophií Menter (oblíbenou žačku Liszta), která Mottu navedla právě na myšlenku studia u Franze Liszta. V roce 1885 se tak opravdu stalo a Motta byl ve Výmaru jedním z jeho posledních žáků (Liszt umírá o rok později). Z této jedinečné zkušenosti zanechal Motta několik publikací, např. *Música e Músicos Alemães*, kde popisuje své první dojmy mladého studenta z lisabonské konzervatoře, po příjezdu do Německa pak zážitky ze setkání s německou povahou a živým německým repertoárem (Beethovenovy symfonie, Kreutzerova sonáta, Mendelssohnova komorní hudba a Wagnerův Tannhäuser). Další knihou z této doby je *A vida de Liszt*, která byla publikována v roce 1945 ke stému výročí Lisztovy návštěvy Lisabonu. Před studiem u Liszta navštívil Berlín, kde se učil u bratrů Scharwenkových (Xaver a Philipp), v roce 1887 pak studoval u Hanse von Bülowa. Jako koncertní klavírista projel mnoho zemí, nejen Evropu, ale i severní a jižní Ameriku (Brazílie a Argentina). Na začátku první světové války mu nebylo dovoleno zůstat v Německu, a tak odešel do Švýcarska, kde se stal ředitelem Ženevské konzervatoře. Do Lisabonu se vrátil definitivně

³⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Domingos_Bomtempo, 1.11.2016.

³⁵ HARPER, s. 99–102.

³⁶ BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa. José Viana da Mota e a renovação da via musical do ensino. In: *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, s. 159–161.

v roce 1917 a stal se ředitelem Conservatório Nacional, kde s Luís Freitas Branco provedl reformu hudebního školství (viz kapitola Školství: Historie a reformy).³⁷

Ke stému výročí úmrtí Ludwiga van Beethovena uvedl v roce 1927 v Lisabonu všech 32 klavírních sonát a stal se tak prvním portugalským klavíristou, který tak učinil. Byl také blízkým přítelem Ferruccia Busoniho, o čemž svědčí četná korespondence³⁸ plná sdílení hudebních nápadů a také skutečnost, že Motta psal koncertní programy k Busoniho koncertům v Berlíně.

Jako klavírista byl ovlivněn německým romantismem, jako skladatel zpočátku novoromantismem Liszta a Wagnera, později však začal tvořit národní styl založený na portugalské populární hudbě. Tento národní styl lze připodobnit k pojetí národní hudby Dvořákem nebo Griegem, kteří také využili prvky z tradiční hudby (tance, písně, instrumentace) ve svých symfonických dílech³⁹. Mottova symfonie *A Pátria* byla prvním národním symfonickým dílem po Bomtempovi a stala se tak symbolem obrody národní hudby. Vianna da Motta založil na podporu symfonické hudby v roce 1917 Sociedade de Concertos de Lisboa a byl také dirigentem Orquestra Sinfónica de Lisboa (1918-20).⁴⁰ Zkomponoval mnoho děl pro orchestr, klavír, komorní hudbu a také písně. Některé z jeho nahrávek jsou dostupné a jsou jasným důkazem jeho klavírního umu. Jako poctu jednomu z největších portugalských básníků Luís de Camões⁴¹ složil monumentální *Invocação dos Lusíadas*⁴². V díle Vianna da Motty můžeme považovat za didaktická jeho raná díla pro levou ruku a také některé z jeho úprav a aranží, které se svým charakterem přibližují didaktické povaze.

Mezi jeho nejvýznamnější žáky patřili Campos Coelho (profesor Marii João Pires), skladatel Luiz Costa a jeho dcera Helena Sá e Costa (pozdější ředitelé Orpheon Portuense a také významní klavíristé a pedagogové), dále skladatel Fernando Lopes-Graça a klavírista Sequeira Costa, který byl jeho posledním žákem a je stále pedagogicky činný v USA (studoval u něho mimo jiné i Miguel Henriques). Právě Sequeira Costa v roce 1957 v Portugalsku zorganizoval na počest svého učitele první ročník soutěže Vianna da Motta

³⁷ BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa. José Viana da Mota e a renovação da via musical do ensino. In: *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, s. 159–161.

³⁸ BEIRÃO, Christine Wassermann, BEIRÃO, José Manuel de Melo, ARCHER, Elvira. Vianna da Motta e Ferruccio Busoni: Correspondência 1898-1921. Lisboa: 2003.

³⁹ DELGADO, Alexandre. A Sinfonia em Portugal. Lisboa: Caminho, 2001.

⁴⁰ <http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/m/motta-jose-vianna/?lang=pt#tab=0>, 1.10.2016.

⁴¹ Někdy se o něm hovoří, jako o portugalském Shakespearovi, je autorem národního eposu Os Lusíadas.

⁴² <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/viana-da-mota.html#.WA9NtSR0fiU>, 2.10.2016.

International Music Competition.⁴³ Akreditována byla v roce 1966 a probíhá každé 3 roky, poslední ročník byl však v roce 2010.

Motta zemřel v Lisabonu v osmdesáti letech. Jeho jméno lze najít také ve variantě „Viana da Mota“ a to z důvodu jazykové reformy portugalštiny – on sám však preferoval „Vianna da Motta“.

Luiz Costa (1879–1960)⁴⁴

Luiz Costa studoval nejprve v Portu u zakladatele Orpheon Portuense⁴⁵ Bernardo Moreira de Sá, který byl ve své době velice uznávaným a vlivným pedagogem, dirigentem a muzikologem, rovněž zakladatelem Conservatório de Música do Porto. Později Costa studoval v Německu u krajana Vianna da Motta a u Busoniho. Ve své profesionální interpretační kariéře však nebyl pouze sólovým koncertním pianistou, spolupracoval s velkými umělci jako cellisté Casals, Hekking, Suggia a houslisté Enesco, Aránye.

Costa byl skladatelem nejen klavírním (*Fiandeira, Danças Rústicas, Poemas do Monte*), ale stejnou měrou komponoval i komorní hudbu, díla vokální a orchestrální (*Fantasia para Piano e Orquestra*). Jeho didaktické dílo je pro svůj půvab celkem oblíbené, například *Estudos em Oitavas* a *Peças Infantis para Piano*, což jsou tři drobné skladbičky edukativního charakteru, přičemž nejznámější a nejhranější je poslední z nich *Moinhos de Papel. Cantilena*. Kromě své interpretační a skladatelské činnosti se stal později také ředitelem Conservatório de Música do Porto, kde působil jako vynikající pedagog, a dle slov svých žáků byl učitelem vzácných kvalit a velice kultivovaným hudebníkem, protože využíval svých přirozených darů – nesmírné kulturní a hudební znalosti. Neomezoval se pouze na hudbu, zajímal se o výtvarné umění a sochařství. Byl unesen poezií a inspiraci pro svá díla čerpal ve věcech, které ho obklopovaly. Jeho klavírní díla se vyznačují svou lyričností, klidnou poetikou a krásnou jednoduchostí. Byl ovlivněn generacemi pianistů a vyučoval s vědomím estetické a profesionální etiky. Významným způsobem také přispíval ke kulturnímu životu v Portu a během svého působení ve funkci ředitele Orpheon Portuense se zasloužil o to, že zde vystoupil v roce 1928 například Maurice Ravel.⁴⁶

⁴³ https://en.wikipedia.org/wiki/Vianna_da_Motta_International_Music_Competition, 2.10.2016.

⁴⁴ HARPER, s. 73.

⁴⁵ Orpheon Portuense byla v této době nejdůležitější institucí pořádající koncerty v Portu, obdoba Mottovy Sociedade de Concertos de Lisboa (1917) vzniklé na podporu symfonických koncertů.

⁴⁶ <http://www.casadamusica.com/pt/a-casa-da-musica/orpheon-portuense/?lang=pt>, 2.10.2016.

Helena Sá e Costa (1913-2006)⁴⁷

Byla dcerou výše zmiňovaného Luiz Costy a za zmínku stojí nejen její pedagogická činnost. Později působila také jako ředitelka Orpheon Portuense, ale hlavně jako vynikající klavíristka. K tomu jistě přispělo i to, že jako malá byla doma svědkem návštěv významných skladatelů doby, kteří se přátelili s jejím otce. Takže když Luis Costa a Maurice Ravel seděli u klavíru, ona byla u toho.

Stala se žačkou legendárních klavíristů Alfreda Cortota a později Edwina Fischera, se kterým odehrála přes 40 koncertů téměř ve všech hlavních městech Evropy a spolu byli známými interprety Bachových koncertů pro 2, 3 a 4 klavíry. Spolupodílela se na založení Escola Superior de Música do Porto (dnes ESMAE) a byla častým hostem Salzburského Mozarteu. Patřila beze sporu mezi jedny z nejdůležitějších osobností rozvoje hudebního života a školství v Portu. Dnes se na její počest k výročí jejího narození pořádají v Casa da Música bloky koncertů (na jednom z nich vystoupil např. i Grigorij Sokolov).⁴⁸ I když je její pedagogické působení spojeno hlavně s Portem, učila i na konzervatoři v Lisabonu a její jméno je z hlediska vývoje portugalské klavírní pedagogiky důležité. Vzešla z velkých interpretačních tradic, od Fischera s interpretací Bacha a Mozarta a od Cortota s citem pro romantickou hudbu. Velkou měrou se zasloužila o rozvoj kulturního života hlavně v Portu, kde její dědeček Bernardo Valentim Moreira de Sá založil konzervatoř. Její otec Luiz Costa byl uznávaný skladatel, pianista a pedagog, rovněž zakladatel koncertní asociace na podporu symfonické hudby v Portu Orpheon Portuense, její matka Leonilda Moreira de Sá byla klavírní virtuoskou. To vše přispělo k tomu, aby se z Heleny Sá e Costa stala osobnost s vysokými profesními i osobními kvalitami.

⁴⁷ <http://www.casadamusica.com/pt/ciclos-e-festivais/2013/100-anos-helena-sa-e-costa-2013/?lang=pt#tab=0>, 15.11.2016.

⁴⁸ <http://www.casadamusica.com/pt/agenda/2013/05/26-maio-2013-grigori-sokolov/?lang=pt#tab=0> , 15.11.2016.

António Fragoso (1897–1918)⁴⁹

Podle některých zdrojů byl jedním z nejvíce nadějných portugalských skladatelů, narodil se v malém městě v centrálním Portugalsku a svá hudební studia zahájil se svým strýcem. Po přestěhování do Porta, kdy byl finančně zajištěn svým kmotrem, započal soukromě studovat klavír u Ernesto Maia. V 17 letech nastoupil na Conservatório Nacional de Lisboa do tříd významných skladatelů Tomáse Borba a Luís de Freitas Branca. Svá studia pak ukončil r. 1918 s výborným prospěchem. Komponoval od útlého věku a jeho díla se vyznačují velkou citlivostí a originalitou. Jeho styl byl popsán jako „s *patrným vlivem Chopina, Faurého a Debussyho* (já bych ještě dodala Rachmaninova, viz Nokturno Des dur) *si zároveň zachovávající svůj rukopis a melancholii jemu vlastní*“ (Manuela Paraíso) Zemřel ve věku 21 let na náказu chřipky, jako většina členů jeho rodiny, přesto za sebou zanechal jedinečný hudební odkaz a, dle mého názoru, klenoty klavírního repertoáru. Z didaktického materiálu stojí za zmínku *Canção e dança portuguesas* a *Três peças do Século XVIII para piano*.

Miguel Henriques se ujal interpretace jeho děl a rozhodl se věnovat ve své knize kapitulu dvěma portugalským skladatelům. Jedním z nich je právě António Fragoso,⁵⁰ který by si, dle Henriquesova názoru, zasloužil obsáhlejší bádání týkající se interpretační charakteristiky více než kterýkoliv jiný skladatel. Tato kapitola není ani tak biografickou kapitolou o skladateli, ale spíše o interpretační problematice studování díla skladatele, o kterém se toho neví moc (Fragoso nepatří v povědomí Portugalců mezi známé skladatele, informace o něm jsou dnes roztroušeny, ztraceny, nebo zapomenuty). Je tak, dle mého názoru, velice inspirativním vodítkem pro interpreta „hledáče“ té nejvěrnější možné interpretace. Henriques se zde pozastavuje u různých možných směrů hledání a také jejich problémů v dosažení co možná nejkomplexnějšího pojetí skladatelské osobnosti. Interpret by neměl být pouze interpretem, ale také z části investigativním muzikologem, který se zajímá o dílo v širokém kontextu, ze kterého je pak schopen vytvořit obraz skladatele s příchutí vlastního pochopení díla. Pro to je však zapotřebí výzkum a hluboký zájem o problematiku, přičemž tento případný výzkum by se mohl opřít o autorovy vlastní spisy, korespondenci, komentáře, stejně jako o nahrávky, které pravděpodobně Fragoso mohl znát a také o dílo jeho spolupracovníků. Další základní informací, která umožní hlubší pochopení

⁴⁹ HARPER, s. 82–3.

⁵⁰ HENRIQUES, Miguel G. A view on António Fragoso's Music. In: *The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge*. Lanham: University Press, 2014. s. 168-9.

Fragosova díla, je seznam nahrávek jiných skladatelů, které skladatel poslouchal a studoval, kteří ho zaujali nejvíce, zejména pak jeho současníci. Z těchto zdrojů je pro interpreta také velmi poučné a zajímavé dozvědět se víc o osobnosti, temperamentu, psychologii skladatele a také o jeho filosofických východiscích.

Z tohoto období portugalské historie není přístup k hudebním souborům, koncertním programům a včas katalogizovaným záznamům korespondence mezi osobnostmi, které zásadním způsobem ovlivnily hudební život doby, vůbec snadný. Studie tohoto bohatého dědictví je rozhodující pro plné porozumění nejen celého dvacátého století v portugalské hudbě, ale také její současnosti. Z části se již začala dávat do pohybu snaha o soustředěnou badatelskou práci, která pravděpodobně vystačí na více než jednu generaci muzikologů. Pro interpreta je bohužel často nemožné pojmut toto množství informací o skladateli a současně tak obsáhnout komplexní portrét autora. Nicméně snaha po plném uchopení skladatelovy osobnosti a širokého kontextu s ním spojeného zvětšuje pravděpodobnost více méně úspěšně uchopit jeho styl. Při samotném poslechu spoléhá interpret na vnímanou hudební sílu a uměleckou souvislost, kterou hudba odkrývá. V případě Antónia Fragosa jeho předčasná smrt zabránila přirozenému vývoji a dozrání jeho stylu, který bychom byli schopni jednoduše definovat. Nejniternější kusy jsou vystřídány více extravagantními, autor také využívá rozdílné zvukové plochy kontrastující v transparentním kontrapunktu s těžšími harmonickými a témbrovými prvky. Z hlediska harmonického spádu se u Fragosa můžeme setkat jak s hloubavým stagnujícím charakterem, tak i s velice progresivním a překvapivým vývojem, například nečekaně se vyskytujícími chromatismy. Z hlediska formálního se nejčastěji jedná o pravidelnou, třídlínnou formu, v některých případech se přiklání k formám tanečním (barokní suita *Petite Suite*) a nebo písňovým. V dílech, jako jsou například Sonáta e moll, Allegro ze *Suite Romantique* a nedokončená sonáta pro klavír a housle, jeho styl osciluje mezi sonátovou formou a více komplexním pojetím formy, jako jsou variace. Kromě všech ostatních parametrů je jeden, ve kterém vyniká skladatelova jedinečnost, a to je schopnost vytvořit pozoruhodnou melodii, jak máme možnost slyšet ve většině jeho půvabné hudby.

Jako důkaz Fragosovy přirozené umělecké síly lze poukázat na moment překvapení jednak u hráčů, kteří se neočekávaně ocitnou obklopeni krásou jeho hudby, ale i u posluchačů, zvláště pak u lidí, kteří nemají hudební vzdělání. Jeho hudba převyšuje svými emocemi a dramaticností to, co bychom asi čekali od tak mladého autora a je tak známkou jeho nepopíratelné geniality.

Fernando Lopes-Graça (1906-1994)⁵¹

V celkovém pohledu na portugalskou hudbu vystupuje Lopes-Graça do popředí jako jedna z nejvýznamnějších postav nejen hudby 20. století, ale portugalské hudby vůbec. Vystudoval Conservatório Nacional v Coimbre a později na lisabonské konzervatoři ve virtuosní třídě Vianna da Motta a ve třídě kompozice. Již od mládí vystupoval otevřeně proti režimu (Salazarova pravicová „diktatura“), za což byl i zatčen. Své první skladatelské úspěchy slavil s *Variações sobre um Tema Popular Português*.⁵² Podařilo se mu však získat stipendium a odešel studovat do Paříže, kde na Sorbonně studoval muzikologii a slavil zde úspěch i jako skladatel.

Zpátky v Portugalsku potom získal cenu Círculo de Cultura Musical za svůj první klavírní koncert. Kromě komponování byl také činný jako pedagog na Academia de Amadores de Música. V roce 1969 provedl Mstislav Rostropovič jeho *Concerto da Camera*. Důležitá je pak také Graçova vydavatelská spolupráce s Michelelem Giacomettim na prvním díle Antologia de Música Regional Portuguesa. Po revoluci stanul v čele Comissão para a Reforma do Ensino Musical. V roce 1979 komponuje monumentální dílo na památku obětí fašismu *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*.

Jeho dílo je díky užití folklorních prvků a lidové hudby, jako výchozího bodu, v evropském kontextu přirovnáváno k Bartókovi. Graça měl v Maďarsku četné umělecké vazby, zasedal například v porotě mezinárodního festivalu Bély Bartóka v Budapešti a byl tamní vládou pozván k oslavám 100. výročí narození (1981). Navzdory množství rysů, které populární portugalská hudba má, Graçova hudba si z ní bere pouze rozměr univerzality a zároveň originality. Hudební styl inspirovaný folklorní hudbou lze popsat v několika směrech počínaje přímostí autorovy hudební myšlenky, která vychází z lidové hudby, vysokou úrovní rafinovaného estetického pojetí, samozřejmou znalostí formy a techniky a také ušlechtilostí skladatelova lidského přístupu. Gračovův hudební a literární odkaz tak musí zaujmout každou citlivě a intelektuálně smýšlející umělcovu mysl. Z děl inspirovaných portugalským folklórem jsou nejznámější *Suite Rústica* (pro orchestr na tradiční portugalské melodie), *Nove Canções Populares Portuguesas*, *Natais Portugueses* a pro klavír pak *Melodias Rústicas Portuguesas*.

⁵¹ HARPER, s. 168–176.

⁵² <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/flg/>, 4.11.2016.

Dílem pro klavír, které rozhodně stojí za větší pozastavení, je 24 preludií,⁵³ které je pro klavíristy velkou výzvou. Po interpretační stránce vyžaduje toto dílo vysokou úroveň schopnosti práce s kontrasty: části v dramatickém pohybu vystřídané lyričností, humor hraničící až s pitoreskností, smyslovost s elegičností, triumfálnost přecházející do váhavosti. Obecně je dílo tohoto skladatele plné kontrastů, už jen mezi lehkostí a komorností lidových písní či tanců, a masivní šíří skladeb pro symfonický orchestr. Různorodost jeho skladeb se také potkává v kontrastu virtuosní nástrojové brilance a intimních vokálních monologů.

Stejně tak jako 24 preludií Fryderyka Chopina se i tato preludia mezi sebou značně liší a to může být důvodem jednoho z interpretačních problémů, na které Henriques ve své knize upozorňuje. Tato rozmanitost Chopinových preludií je velká, každé vyžaduje zvláštní interpretační přístup vzdálený od přístupu k těm dalším. Nejde tu však jen o technickou stránku, ale i o stálý trénink psychologické flexibility. Protože psychologie díla, která by měla být naplněna v řadě miniatur, kde některé z nich trvají méně než minutu a zároveň vytvářejí vnitřní dramatickou sílu, která prochází na pozadí všech preludií jako sjednocující prvek. Ve stejném duchu vyžaduje 24 preludií Fernando Lopes – Graça stejně bohatou představivost a podobný druh interpretační všestrannosti. Tak, jako s Chopinovými preludii, pouze při jejich kompletním provedení lze pochopit a vnímat jejich monumentalitu, pevnou souvislost a formální jednotnost vedle jejich ušlechtilosti a lyričnosti, která převládá, a jako celek zanechávají ohromující a zároveň povznášející dojem.

Graça se věnoval i tvorbě pro děti, příkladem je *Álbum do Jovem Pianista*, 21 krátkých kusů střední obtížnosti pro mladé klavíristy, nebo *Música de Piano para as crianças*, 28 krátkých skladbiček pro děti. *Oito bagatelas* je asi jeho nejzajímavější didaktická sbírka, která byla komponovaná v Paříži a Lisabonu.

⁵³ HENRIQUES, Miguel G. The Preludes by Lopes Graça. In: *The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge*. Lanham: University Press, 2014. s. 166-7.

Soudobí skladatelé

Ze současných autorů komponujících pro klavír určitě stojí za povšimnutí jméno všestranně hudebně působícího Sérgio Azeveda (1968)⁵⁴, který studoval kompozici právě u Fernando Lopes – Graça a později i některé kurzy v pařížském IRCAMu. Kromě četných kompozic komorní hudby pro nejrůznější nástrojové kombinace slavil velký úspěch se svým *Concerto para Piano e Orquestra*. Kromě kompozice se věnuje publikování, v roce 1999 vyšla jeho publikace o současné portugalské hudbě *A Invenção dos Sons*, a je také přispěvatelem do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ve spolupráci s nejrůznějšími hudebními institucemi (Museu da Música Portuguesa) je také šířitelem Gračova odkazu. Nyní pedagogicky působí na ESML.

Dalším komponujícím profesorem na ESML je António Pinho Vargas (1951)⁵⁵, vedle díla pro klavír, které je v jazzovém duchu (*Dança Dos Pássaros*), je autorem převážně hudby komorní, ale také několika oper, orchestrálních kusů a hudby filmové.

Ze skladatelů, kteří se odklonili od klasické hudby směrem k jazzu, hudbě elektronické a filmové, stojí jistě za povšimnutí i předčasně tragicky zemřelý Bernardo Sassetti (1970-2012)⁵⁶. Zvláště pak jeho jazzová a filmová hudba, spolupracoval například i na hudbě k filmu *Talentovaný pan Ripley*. Jako pianista nejčastěji spolupracoval s Guy Barkerem a jeho kvintetem, se kterým vydal i několik CD. „Snové“ kompozice na pomezí jazzu filmové hudby nejčastěji pro klavír s doprovodem jiného nástroje, nebo tria (*Nocturno, Ao Silêncio da Noite*), jsou naplněné jeho typickým stylem vyznačujícím se intimní křehkostí a bohatou melodickou invencí.

⁵⁴ Profil autora na Centro de investigação e informação da música portuguesa:
http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=158&lang=PT, 6.11.2016.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ https://pt.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Sassetti, 6.11.2016.

Álvaro Teixeira Lopes (1960)⁵⁷

Álvaro Teixeira Lopes patří mezi nejznámější současné portugalské pedagogy. Díky svým studiím na mnoha prestižních hudebních universitách Evropy je jeho pedagogický přínos velký. Svá studia započal na Conservatório de Música do Porto, mimo jiné ve třídě legendární Heleny Sá e Costa. Po absolvování v Portu nastoupil na Conservatório Nacional v Lisabonu, kde studoval u Jorge Moyana (nyní pedagogicky působí na ESML). V roce 1982 získal stipendium Fundação Calouste Gulbenkian, které mu umožnilo studovat ve Vídni u Paul Badura – Skody, a svá studia uzavřel v Paříži na École Normale de Musique. Nyní je členem Solistas do Porto a aktivně vystupuje s violoncellistou José Pereira de Sousou, a s pianisty Fausto Nevesem a Jorge Moyanem.

Na svém kontě má četné množství nahrávek a spolupráci s nejlepšími portugalskými orchestry Orquestra Nacional do Porto, Orquestra Metropolitana de Lisboa a Orquestra Sinfónica Portuguesa.

Je činný také jako autor hudebně – didaktických publikací, Viagens... Peças Didácticas para Piano (viz níže), Manual do Piano (pro ministerstvo kultury) a článků pro hudební databázi Meloteca⁵⁸. Nyní pedagogicky působí jako docent na Conservatório de Música do Porto a na oddělení Comunicação e Arte na Universidade de Aveiro.

“Manuál pro začínající a mírně pokročilé žáky klavíru s důrazem na půvabný repertoár portugalských skladatelů s přiloženým CD.” Takto publikaci označuje Nancy Lee Harper.⁵⁹

Metodologickou publikací týkající se současné klavírní pedagogiky je kniha Álvaro Teixeira Lopese Viagens... Peças Didácticas para Piano⁶⁰. Lopese, jako docent v oboru Klavírní didaktika (program Profesionalizace učitelů oddělení uměleckého odborného vzdělávání) na prestižní Universidade de Aveiro⁶¹ v oddělení Comunicação e Arte, se stal zodpovědným koordinátorem rozvoje klavírní didaktiky a zaštil tak tento jedinečný projekt. Uvedená kniha se tak stala prvním realizovaným edičním počinem Universidade de Aveiro na poli hudebního vzdělávání. Nápad vznikl při návštěvě jedné z jeho bývalých žaček, nyní vynikající pedagožky Olgy Silvy, učitelsky působící na Academii de Música e Dança do

⁵⁷ <http://festivaisdeoutono.web.ua.pt/biografias/alvaroteixeiralopes.html>, 8.10.2016.

⁵⁸ www.meloteca.com, 8.10.2016

⁵⁹ HARPER, s. 243.

⁶⁰ LOPES, Álvaro Teixeira: Viagens... Peças Didácticas para Piano. Universidade de Aveiro, 2002.

⁶¹ <https://www.ua.pt/deca/course/40/?p=2>, 8.10.2016.

Fundão. Lopes byl tamními poměry, tvůrčí atmosférou, silnou vůlí a vysokou úrovní žáků natolik nadšen, že se rozhodl spolupracovat s učiteli a žáky na zajímavém projektu, ze kterého vzešla tato kniha. V rámci Academie Fundão vznikla tedy tvůrčí skupina učitelů a žáků, kteří se na knize podíleli.

Společný záměr tak dal vzniknout silnému spojení učitelů, a proto kniha vznikala netradičním a “živým” způsobem během diskusí mezi učiteli, týkajících se přístupu k žákům různého věku a vhodně zvolenému repertoáru pro žáky nejmladšího věku – jak skladbami zaujmout, vzbudit zájem, tvůrčího ducha a potěšení již v počátečním kontaktu s hudebním nástrojem, což bylo nejdůležitější téma. S touto zodpovědností přistoupilo osm učitelů⁶² (nejznámější z nich je výše zmíněná Olga Silva) na Lopesovu výzvu a na základě mnohaleté pedagogické zkušenosti v duchu společného tvůrčího projektu vytvořili každý jednu skladbičku pro praxi, kterou nastudovali se svými žáky. Jedinečná kombinace hudby, textů, designu (obrázků) a přiloženého CD dává prostor pro polysmyslové vnímání hudby – slyšet, vidět, cítit.

Útlá paperbacková kniha formátu A4 s přiloženým CD připomíná svou formou a rozměry učebnici. Obsahuje 19 většinou programě nazvaných skladbiček a obrázků namalovaných přímo dětskými studenty Academie. Díky těmto obrázkům se učebnice stává pro děti ještě přitažlivější a rozvíjí jejich představivost, která je právě klíčovou pomůckou při seznámení s hudbou. Rozsahem se skladby pohybují od dvou řádků do jedné stránky. Malým nedostatkem je, že není uvedeno pro jaký ročník, či věkovou kategorii, jsou skladby určeny. V předmluvě se uvádí, že učebnice je určena pro učitele a žáky všech stupňů vzdělávání (v rámci Academie). Nejedná se však o klavírní školu, jak ji známe u nás, s progresivním postupem skladeb a didakticko – metodologickým doplněním jednotlivých technických a interpretačních problémů.⁶³

⁶² Olga Silva, José Manuel Nunes, Enoé Ferrao, Ines Tourais, Nataliya Unru, Catarina Cunha, Mónia Ventura, Tamara Antontseva

⁶³ Pro ilustraci přikládám ukázkou z této publikace v příloze.

3.3 HUDBA V HLAVNÍM MĚSTĚ

3.3.1 Lisabon

Lisabon⁶⁴ je rozlohou 108. největší město světa rozprostírající se při ústí řeky Tejo (Tagus) do Atlantského oceánu na sedmi kopcích. Dominantou tyčící se na nejvyšším z nich je hrad Castelo de São Jorge, který do dnešní podoby přestavěli Maurové v 9. století. Po hradu nejstarší stavbou ve městě je románská katedrála Sé. K městu proto neodmyslitelně patří malé strmé uličky s nejrůznějšími typy lanovek nebo monumentální výtahová věž Elevador de Santa Justa a také samozřejmě žluté tramvaje projíždějící těmi nejužšími ulicemi velice těsně. Nejstarší a nejmalebnější městskou čtvrtí spjatou s tradiční hudbou fado je Alfama, místo, kde můžeme najít také Pantheon, jehož kopule je společně s hradem a katedrálou dominantou každého snímku města. Díky svému kopcovitému terénu je Lisabon městem mnoha vyhlídek, nazývaných „miradouro“. Hlavnímu náměstí Praça do Comércio vystavěnému na břehu řeky jako monumentální vjezd do města, který viděl každý mořeplavec, vévodí vítězný oblouk Arco do Triunfo da Rua Augusta. Ten tu byl postaven po zemětřesení jako pocta významným postavám portugalské historie. Ničivé zemětřesení tu připomínají také trosky kostela Convento do Carmo, po kterém zůstaly pouze obvodové zdi a obnažené konstrukce lomených oblouků. Vedle poměrně malého historického centra města jsou v Lisabonu i místa s architekturou moderní. Nejezdí se sem za ní sice jako za Casa da Música do Porta, ale například část Parque das Nações vystavěná v rámci Světové výstavy Expo 1998 nabízí setkání s nevšední vlakovou stanicí Oriente španělského architekta Santiaga Calatravy, a dvě evropská „nej“ - největší evropské oceanárium a nejdelší evropský most Vasco da Gama spojující město s druhým břehem řeky. Dalším mostem, který k nejzápadnějšímu hlavnímu městu Evropy neodmyslitelně patří, je červený most připomínající ten v San Franciscu. Nese název dne osvobození od diktátorského režimu „Ponte 25 de Abril“. Některé zdroje uvádějí, že je tu 290 slunečných dní v roce, což ho činí velice přitažlivým místem k životu. Symbolem Lisabonu jsou sardinky těšící se největší pozornosti při červnových oslavách patrona města sv. Antónia („Festas de Lisboa“), kdy se grilují všude v ulicích. Hlavní město Portugalska je také známé svými tradičními zákusky „pastel de nata“ a výbornou kávou, nejtradičnějším pokrmem je potom na sto způsobů upravená solená treska „bacalhau“.

⁶⁴ <http://www.cm-lisboa.pt/municipio/historia>, <http://www.visitlisboa.com/>, 15.10.2016.

3.3.2 Hudební instituce

Fundação Calouste Gulbenkian⁶⁵

Asi nejvýznamnější institucí, která se věnuje kultuře a výzkumu na poli umění v širokém spektru, je Fundação Calouste Gulbenkian. Byla založená roku 1956⁶⁶ jako nadace s původním účelem zaměřeným na podporu vědomostí a zvyšování životní kvality v oblastech umění, charity, vědy a vzdělávání. Nadace nese jméno svého zakladatele, arménskému ropného magnáta a filantropa Calouste Sarkis Gulbenkiana⁶⁷, který, jako jeden z nejbohatších lidí na světě, v závěru svého života odkázal svou obrovskou sbírku uměleckých děl právě nadaci s vůlí věčného trvání a plnění svého poslání jako nejdůležitější kulturně – vzdělávací instituce v Lisabonu, s delegacemi v Paříži a Londýně. Ve velkorysé hlavní budově Fundação Calouste Gulbenkian lze navštívit Galerii umění se sbírkou po jejím zakladateli, knihovnu se sbírkami umělecky zaměřené literatury i manuskriptů hudebnin portugalských autorů. Po hudební stránce nabízí Gulbenkian asi to nejlepší, co lze v Lisabonu slyšet. Špičkový symfonický orchestr „Orquestra Gulbenkian“⁶⁸, který jako komorní orchestr působil už od roku 1962. Na výběr je tu několik pestrých předplatitelských řad, v rámci cyklu „Velcí interpreti“ přijíždějí do Lisabonu největší osobnosti současné hudební scény, které se u nás povede slyšet jednou za několik let, pokud máme štěstí dostat se na festival Pražské jaro. Tady si lze tyto umělce poslechnout jako student hudební školy za symbolický poplatek, například na začátku září dirigoval Gustavo Dudamel a o měsíc později s kvartetem vystoupila Marta Argerich. Jedním z mých největších hudebních zážitků zde bylo provedení Beethovenova třetího klavírního koncertu, který za doprovodu tohoto tělesa pod taktovkou Lawrence Fostera interpretoval vynikající Arkadi Volodos. Kromě symfonického orchestru funguje pod Nadací ještě sbor, který má v plném symfonickém obsazení přes 100 členů, jedná se ale o velice variabilní těleso, které má na svém repertoáru také komornější sborová díla.

Akusticky i architektonicky jsou hudební prostory, kterým patří přízemí budovy, skvěle řešené a velice variabilní. Celkem tři koncertní prostory v čele s Velkým sálem, kde se při některých hudebních produkcích roztahuje dřevěná zeď za orchestrem a nabízí se tak fascinující průhled do noční zahrady, které vypadá jako džungle. Ideální je tento prostor pro

⁶⁵ <https://gulbenkian.pt/en/>, 3.12.2016.

⁶⁶ Letošní rok je organizován speciální program k oslavám 60 let od založení.

⁶⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Calouste_Gulbenkian, 3.12.2016.

⁶⁸ <https://gulbenkian.pt/musica/en/season-20162017/>, 3.12.2016.

pořádání různých méně formálních akcí, kdy umělci vystupují v rozlehlých prostorách chodeb a schodišť.

Kromě klasických koncertů symfonického orchestru pořádá Nadace také četné edukační programy pro školy, rodiny s dětmi, i dospělé se zájmem o hudbu a umění. Fundação Calouste Gulbenkian disponuje vlastním nakladatelským labelem zaměřujícím se na knihy z oblasti umění, vzdělávání, kultury a vědy, které lze zakoupit v knihkupectví přímo v hlavní budově. Součástí areálu Gulbenkian je velkorysá zahrada s letním podiem, malebnými bambusovými zákoutími ukrývající v sobě malý potok, v zahradě je kromě hlavní budovy také Galerie moderního umění, výzkumné centrum a, samozřejmě, kavárna.

Centro Cultural de Belém⁶⁹

Vedle Fundação Calouste Gulbenkian je Centro Cultural de Belém druhým zásadním místem kulturních událostí v Lisabonu. O výstavbě velkolepého kulturního centra bylo rozhodnuto v roce 1988 za účelem pořádání krátkodobých výstav a hudebních událostí. Roku 2006 sem přesídlila stálá expozice muzea moderního umění Berardo, která je na vysoké úrovni, jak po stránce koncepční, tak obsahové a bez vstupného. Centrum je skutečně multifunkčním prostorem nabízejícím velké auditorium pro symfonické koncerty, menší sál pro komorní hudbu i pronájmy prostor na konference a jiné aktivity. Časté jsou tu koncerty všech možných žánrů, od již zmiňovaných symfonických, kde je častým hostem Orquestra Metropolitana, přes komorní koncerty world music, fada a jazzové performance, takže se na toto místo dá jít za kulturou téměř každý den. Centro Cultural Belém má ve své nabídce také pestrou škálu edukačních programů jak pro školy, tak pro rodiče s dětmi i jednotlivce.

O Teatro Nacional de São Carlos⁷⁰

V čem má Lisabon z hlediska kulturní produkce mezeru je opera. Potvrdil to nejen průzkumu nabídky kulturního programu a institucí v hlavním portugalském městě, ale i rozhovory s profesory a studenty hudby. Když se mě ptali, jak je to s operou v Praze,

⁶⁹ <https://www.ccb.pt/Default/en/Homepage/AboutCCB/History?A=49>, 6.12.2016.

⁷⁰ <http://tnsc.pt/o-tnsc/o-teatro/>, 6.12.2016.

uvědomila jsem si, že u nás je možné si během jednoho večera v podstatě vybrat ze tří operních scén Národního divadla, i když je dnes program kombinován tak, že opera je doplněna činohrou nebo baletem. Na rozdíl od Prahy, je v Lisabonu pouze jedno operní divadlo, a to São Carlos s tradicí sahající až do roku 1793. Měla jsem možnost tu navštívit Stravinského operu Oidipus Rex. Interiér divadla připomíná velikostí i architektonickým řešením divadlo Stavovské, které je přesně o deset let starší.⁷¹ Toto operní divadlo má také svůj orchestr – Orquestra Sinfónica Portuguesa, který se kromě operního repertoáru podílí také jako doprovodné těleso sólových umělců.⁷²

Portugalci, kterých je téměř stejně jako Čechů, mají v budování demokracie (a tedy i svobodné hudební scény) před naší republikou náskok 15 let. Přesto zjistíme, že mnoho problémů je stejných a například na nedostatek kvalitních klubů si portugalští hudebníci stěžují více než čeští. A to je Lisabon sídlem Hot Clubu⁷³, podle některých zdrojů druhého nejstaršího jazzového klubu v Evropě, který funguje nepřetržitě už více než 60 let.

⁷¹ <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/stavovske-divadlo/historie>, 6.12.2016.

⁷² Orchester, dle mého názoru, nedosahuje technických, ani zvukových kvalit toho pražského, stejný pocit jsem měla i s orchestrem Gulbenkian a symfonickým orchestrem Orquestra Sinfónica do Porto v Casa da Música, který o přestávce i před začátkem koncertu, během kterého zazněl třetí Rachmaninovův klavírní koncert a Dvořákova Symfonie Z Nového světa, zkoušel vybrané pasáže na pódiu před přicházejících publikem. Měli jsme tedy možnost slyšet sólo anglického rohu ještě, než vůbec koncert začal. Při první návštěvě koncertu vážné hudby (Gulbenkian) jsem byla také šokována vysokou hladinou hluku v publiku.

⁷³ www.hcp.pt/, 20.10.2016.

4 PORTUGALSKÉ HUDEBNÍ ŠKOLSTVÍ

4.1 HISTORIE A REFORMY

Začátek portugalského hudebního školství lze datovat rokem 1835⁷⁴, kdy byla založena lisabonská konzervatoř (Escola de Música Conservatório Nacional) - tedy o 24 let později, než byla založena Konzervatoř v Praze. Zakladatelem byl skladatel, klavírista a vynikající pedagog João Domingos Bomtempem (1775-1842).

První důležitá školská reforma, kterou provedl jeden z nejvýznamnějších skladatelů a klavíristů Vianna da Motta, proběhla v roce 1919 v době, kdy byl ředitelem Národní konzervatoře.⁷⁵ Motta zpracoval Plán všeobecného a hudebního vzdělávání a povinnosti pravidelné hudební praxe pro žáky i profesory (viz podrobněji níže). Tato reforma však byla poněkud zbržděna roku 1930 především z důvodů politické situace a nastolila na příštích téměř 50 let antikvární způsob uměleckého vyučování z 19. století.

Zlomovým bodem v portugalském školství byl až rok 1986, kdy došlo k ustanovení nového školského zákona a hudební výchova byla zařazena jako povinný předmět do osnov základních všeobecně vzdělávacích škol a zároveň byly vytvořeny jako větev Polytechnických institutů vysoké hudební školy.

Vianna da Motta provedl po svém návratu do Lisabonu již jako ředitel konzervatoře společně s Luís Freitas Branco reformu hudebního školství.⁷⁶ V roce 1919 tak šlo o první pokus o změnu ve školství od dob Bomtempa, který jako první sumarizoval hudební (klavírní) vzdělávání. Potom se v tomto směru nedělo sto let téměř nic, nebo pouze drobné změny, jako například povinný pěvecký sbor pro děti prvního stupně a zavedení portugalských operních škol na začátku 20. století. Během prvního roku Mottova působení na konzervatoři počet žáků rapidně vzrostl, což bylo způsobeno jednak jeho osobností, ale i potřebou nových erudovaných hudebníků pro divadlo. Mezi novými žáky byla spousta

⁷⁴ <http://www.meloteca.com/historico-cronologia-escola-de-musica-do-conservatorio-nacional.htm>

⁷⁵ SOTOLÁŘOVÁ, Ingrid: Schéma základního a středního hudebního školství v Portugalsku. Nepublikovaný příspěvek ke konferenci Česká společnost pro hudební vědu Výroční konference 7.11. – 8.11. 2014.

⁷⁶ BRITO, Manuel Carlos de a CYMBRON, Luísa. José Viana da Mota e a renovação da via musical do ensino. In: História da Música Portuguesa História da Música Portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, s. 159–161.

amatérů a také dívek z vyšších společenských tříd, pro které bylo v této době téměř společenskou povinností umět francouzsky a hrát na klavír.

V roce 1930 proběhla konzervativní reforma, proti níž Motta později vystoupil. Šlo o to, že italská opera ovládla portugalskou hudbu v 18. a 19. století, a kromě italské opery se nehrálo nic jiného, natož potom německý repertoár, jehož propagátorem Motta byl. Vokální vzdělávání bylo tedy zaměřeno výhradně na dramatický přednes, ne na koncertní repertoár, který byl dle Motty zásadní. A protože opera byla hlavním žánrem doby, nemělo pro zpěvačky žádnou váhu zpívat jiné žánry. Kromě podpory orchestrální hudby bylo Mottovou ambicí napsat operu, ale zpěváci a portugalské publikum si nejvíce užívalo pouze fragmenty a směsi známých árií z oper (potpourri). Motta tento stav přirovnal k soše, ze které by byl odňat prst, nebo ucho a už by tak nebyla kompletním uměleckým dílem. Štěstím bylo, že největší operní centra této doby divadla Saõ Carlos v Lisabonu a Saõ João v Portu byla dočasně zavřena a to umožnilo vzrůst popularity orchestrálních koncertů. Díky tomu vzniklo v této době spousta nových společností na podporu symfonické hudby, sám Vianna da Motta založil Sociedade de Concertos de Lisboa (1917), další z významných hudebních společností v této době byly Sociedade Nacional de Música de Câmara, Filarmonia de Lisboa, Renascimento Musical.

Problémem této doby bylo, že i přes vzdělané hudebníky, kteří odcházeli studovat převážně do Lipska a vraceli se učit a hrát do Portugalska, nebylo v Lisabonu vzdělané publikum natolik, aby dokázalo ocenit kvality symfonické hudby, natož potom psát erudované kritiky nebo se dále vzdělávat. Instrumentální hudba tak v této době neměla prestiž, kterou by si zasloužila.

Mohlo to být zaviněno i nastupujícím fašistickým režimem, vláda darovala divadlo Saõ Carlos Sociedade de Propaganda de Portugal. Impresáři byl Ercole Casali, který konečně uvedl celou řadu nového světového repertoáru (*Boris Godunov*, *Parsifal*, *Růžový Kavalír*, *Pelléas a Melisanda*) a představil zde i portugalské opery skladatele Hermínio do Nascimento (*Soror Mariana*) a Rui Coelha, který studoval v Berlíně u Bruchy a Humperdinka (*O Serão da Infanta*).

4.2 ŠKOLSTVÍ DNES⁷⁷

Ani hospodářská a ekonomická krize nevedly v Portugalsku ke snížení hudebních aktivit nebo výraznému poklesu celkového počtu zájemců o studium hudby na všech stupních. Do nabídky studijních oborů hudebních škol a také poptávky po nich se jednoznačně odráží i velká tradice dechových orchestrů v Portugalsku, která se sem rozšířila z Francie a sousední Galicie již před Velkou francouzskou revolucí. Školy nabízejí kromě výuky dechových nástrojů jako další oblíbený obor i dirigování dechového tělesa, kterému se v Portugalsku říká „banda de sopros“. V současné době je v Portugalsku kolem 900 dechových orchestrů a velká část z nich, nemá-li přímo statut profesionálního tělesa, je schopná na velmi dobré úrovni interpretovat vedle současného repertoáru, převzatého převážně z americké provenience, například transkripce světových symfonických děl. Na tomto poli mají Portugalci i značné úspěchy – Národní portugalský symfonický dechový orchestr BSP se stal v roce 2011 vítězem na Mezinárodním festivalu dechových orchestrů v Holandsku.

Zvláště v menších městech a vesnicích, kde dechové orchestry účinkují téměř po celý rok na nejrůznějších slavnostech, je těžké najít rodinu bez alespoň jednoho hudebně aktivního člena různého věku. Studenti hudebních škol, ze kterých se nabírají tito mladí členové dechových orchestrů získávají touto cestou pódiovou suverenitu a rozvíjejí tak přirozeně tento důležitý faktor pro soutěžení všeho druhu od útlého věku.

Jasným důkazem toho, že portugalské hudební školství vzkvétá a je schopno konkurovat v produkci schopných hudebníků ostatním evropským, zemím dokazuje to, že se portugalská jména stále častěji objevují na listech vítězů mezinárodních interpretačních soutěží, nebo konkurzů na místa hráčů v důležitých evropských hudebních tělesech. Tak například 1. hornista Berlínské filharmonie Abel Pereira je absolventem Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE) v Portu; bývalý student Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga Samuel Bastos je nyní 1. hoboista Ženevské opery; flétnistka pařížského Národního symfonického orchestru a vítězka Mezinárodní flétnové soutěže Carla Nielsena v Kodani 2010 Adriana Ferreira je zase absolventkou jedné z profesionálních

⁷⁷ <http://www.portugal.gov.pt/pt/ministerios/medu.aspx>, 8.12.2016.

hudebních škol v Portugalsku a následně Conservatoire National Supérieur de musique et de danse de Paris; a klarinetisté Sergio Pires, člen Mezinárodního orchestru mládeže Gustava Mahlera a Pedro Reis, nositel dvou druhých cen v mezinárodních soutěžích v roce 2014, v soutěži Czech Clarinet a soutěži o cenu Marca Fiorino v Itálii, oba zmiňovaní jsou z Academia de Música Valentim Moreira de Sá v Guimarães v severním Portugalsku.⁷⁸

4.2.1 Struktura⁷⁹

Portugalské hudební školství spadá jako celek pod kompetence Ministerstva školství (Ministro da Educação), vysoké školství (superior) potom pod ministervstvo, které lze přeložit jako Ministerstvo vědy, výzkumu a vysokého vzdělávání (Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior). Portugalské hudební školství je stejně jako to české převážně státní, ve všech úrovních vzdělávání jsou pak na výběr i školy soukromé. Rozdílem ve vysokém hudebním školství je to, že i to státní je placené, ve srovnání se soukromou školou se však jedná o položky nesrovnatelné. Například semestrální školné pro studenta klavíru na ESML vyjde na 2000 euro, na konkurenční Metropolitaně potom třikrát více. S výběrem školy je to stejné jako u nás v tom, že při výběru školy si studenti volí hlavně profesora, u kterého chtějí studovat, a podle toho pak školu. V roce 1986 byly ustanoveny tři základní směry uměleckého vzdělávání v Portugalsku:

1. **integrovaný režim (integrado)**, kdy žák absolvuje všechny předměty včetně všeobecně vzdělávacích, v sídle umělecké školy.
2. **artikulovaný režim (articulado)**, kdy žák navštěvuje specifické předměty v umělecké škole a jeho rozvrh v základní škole nebo institutu je upraven s přihlédnutím k rozvrhu ve škole umělecké a také je osvobozen od hudební výchovy a technologických předmětů.
3. **doplňkový režim (supletivo)**, kdy v jediném případě základní a umělecká škola spolu nijak nesouvisí a také tento způsob hudebního vzdělání je financován stoprocentně žákem.

Systém Integrovaného režimu představují Profesionální umělecké školy⁸⁰, jejichž projekt byl doveden ke konkrétní podobě mezi lety 1989 a 1992, kdy bylo založeno v

⁷⁸ SOTOLÁŘOVÁ, Ingrid: Schéma základního a středního hudebního školství v Portugalsku. Nepublikovaný příspěvek ke konferenci Česká společnost pro hudební vědu Výroční konference 7.11. – 8.11. 2014.

⁷⁹ <http://www.anqep.gov.pt/default.aspx>, 8.12.2016.

⁸⁰ <http://www.anqep.gov.pt/default.aspx>, 8.12.2016.

Portugalsku devět Profesionálních hudebních škol.⁸¹ Z těchto devíti škol se v současné době udrželo pět. Jedná se o školy s intenzivní výukou nástrojů symfonického orchestru. Žáci zde studují od 12 let, 3 roky na elementárním a 3 roky na středním stupni, po jehož ukončení recitálem, ústní zkouškou a písemnou prací mohou pokračovat ve studiu na vysokých školách. Jejich týdenní rozvrh zahrnuje kromě běžných předmětů a 2 hodin individuální výuky nástroje také 3 hodiny orchestrální praxe a denní individuální studium za dohledu pedagogů, k čemuž se přičítá povinnost pravidelného veřejného vystupování v rámci školy i mimo ni. Tento systém asi nejvíce připomíná hudební školy bývalého Sovětského svazu. Absolventi profesionálních škol se v zásadě liší od svých vrstevníků z běžných hudebních škol větší technickou připraveností a pohotovostí zvláště ve hře z listu a jiných disciplínách nezbytných k orchestrální praxi. Nebo aspoň tomu tak bylo než následující zmiňovaná varianta, kterou je artikulovaný režim, prodělala další reformu roku 2009. Ministerstvo školství zařadilo vytváření speciálních hudebních tříd v základních všeobecných školách. Každá základní umělecká škola tak spolupracuje s několika všeobecnými školami, jejichž počet je obvykle 5 až 8 podle velikosti oblasti, které sdružují žáky hudební školy ve zvláštních třídách, přičemž (jak je zmíněno výše) od některých předmětů jsou tito žáci osvobozeni a jejich rozvrh hodin je přizpůsoben rozvrhu hodin v umělecké škole. Základní stupeň zde trvá 5 let a druhý, nebo též profesionální, který je též artikulován se střední školou, 3 roky. Poté je žák způsobilý k pokračování ve studiu na vysoké škole, toto vzdělání je bezplatné, je však třeba obstát u talentových přijímacích zkoušek, které v jiných stupních vzdělávání nejsou. Tento systém, který je dotován státem a jehož realizace nebere v úvahu rozdíl mezi soukromým a státním školstvím, umožňuje tak velkému procentu dětí rozhodnout se již v poměrně útlém věku o tom, zda chtějí hudbu studovat profesionálně. Jinou záležitostí už je, zda všichni tito žáci skutečně pak ve studiu hudby pokračují – systém umožňuje po 5. ročníku a tedy naší 9. třídě, pokračovat ve studiu v kterémkoli oboru.

Portugalské hudební školství je rozděleno do třech cyklů. První cyklus – základní vzdělávání je na čtyři roky pro děti od šesti do deseti let. Zahrnuje i tzv. iniciação. Druhý a třetí cyklus je pod „secondary education“ na osm let, pro žáky ve věku deset až osmnáct let, potom nastupují na některou z hudebních universit. Dalším důležitým faktem je, že, jak bylo zmíněno výše, i státní vysoké školy jsou v Portugalsku placené a školy hudební patří mezi ty s vyšší cenou.

⁸¹ <http://www.meloteca.com/pdf/revisao-estrutura-curricular-12-dez-11.pdf>, 8.12.2016.

4.2.2 Školy

Escola de Música Conservatório Nacional (EMCN)⁸²

Lisabonská konzervatoř je zásadní portugalskou hudebně vzdělávací institucí, už jen kvůli délce jejího působení, přes důležité osobnosti hudebního života, které jí prošly, až po zlomové okamžiky, které přinesly školské reformy. Proto je jí na tomto místě věnováno více prostoru. Na jejím historickém vývoji (181 let) lze totiž popsat dějiny hudební pedagogiky celkem detailně i s patřičným kontextem a zdůrazněním významných pedagogů a skladatelů, kteří působili právě zde. V zásadě by se dalo říct, že vše, co se v tomto období odehrálo na poli hudební pedagogiky, včetně reformy školství, zrodilo se právě na půdě lisabonské konzervatoře (pokud hovoříme o oblasti Lisabonu, jinak samozřejmě další zásadní institucí byla konzervatoř v Portu). Lisabonskou konzervatoř založil roku 1835 João Domingos Bomtempo (1775-1842), který byl ve své době velice uznávaným pianistou, skladatelem (první portugalská symfonie) a pedagogem. Jako první ustanovil obecně platné učební plány a dal hudebnímu vzdělávání jednotný rámec. Veřejná výuka hudby byla až do 19. století uskutečňována hlavně v rámci Seminário da Patriarcal a navzdory nárůstu výuky hry na hudební nástroj se udržovala primárně výuka duchovní hudby. Důležitým zlomovým okamžikem tedy bylo otevření možnosti hudebního vzdělání široké laické veřejnosti a rozšíření nabídky studia instrumentální hudby. Toto přenesení modelu církevního hudebního vzdělávání na model otevřený je označováno za první reformu hudebního školství, další potom přišla až téměř za sto let s ředitelskou a skladatelskou osobností Vianna da Motty. Tento rozvoj hudební vzdělanosti si vyžádal profesionalizaci vzdělávání a výchovu nových učitelů hudby. Do Portugalska za tímto účelem přicházela spousta cizinců, hlavně z Itálie, kde měl Bomtempo konexe. Čerpal také z tamních tradic starých italských konzervatoří a celkem rozvinutého hudebního školství.

Již rok po založení konzervatoře došlo k rozdělení na tři části: na hudební Escola de Música, kde řešitelsky působil Bomtempo, taneční Escola de Mímica e Dança a dramatickou Escola de Teatro e Declamação. Počátky institucionalizace s sebou nesly značné problémy s financováním a nezájmem státníků, a to do doby než Bomtempo požádal královnu D. Mariu II. o záštitu, kterou převzala, a její manžel Ferdinand se zde stal čestným předsedou. Od roku 1841 nesla konzervatoř statut královské instituce – Real Conservatório de Lisboa.

⁸² <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia/>, 1.12.2016.

Osnovy královské konzervatoře zůstaly beze změn až do roku 1901, kdy se nový ředitel Augusto Machado pokusil o modernizaci a aktualizaci osnov repertoáru jednotlivých nástrojů. Po vyhlášení republiky, dne 5. října 1910, je přejmenována na Conservatório Nacional de Lisboa.

V roce 1919 přišla jedna z nejdůležitějších reforem hudebního školství – výsledek společné činnosti dvou významných portugalských hudebníků: pianisty a skladatele Vianna da Motta (1868-1948) a skladatele, muzikologa a pedagoga Luis de Freitas Branco (1890–1955). Hlavními body reformy bylo zahrnutí obecně kulturních oborů (dějepis, zeměpis, jazyky, portugalská a francouzská literatura), byla vytvořena třída hudební vědy (teorie) rozdělená do dějin hudby, akustiky a hudební estetiky. Také byly zavedeny nové kázeňské předpisy, za výhradě přijatý pěvecký styl bylo považováno solfeggio, upravily se osnovy pro obsah jednotlivých nástrojových kurzů a nově vznikly obory instrumentace a dirigování. Toto období je označováno za „zlaté období“ hudebního školství, protože s sebou přineslo velký nárůst hudebně aktivních dětí a nových žáků. V roce 1930 utrpělo hudební školství novou reformou a škrty v rozpočtu, to znamenalo pozastavení vývoje ve směru hudebního vzdělávání a vymizení některých předmětů (čtení partitur, obecné kulturní disciplíny, hudební estetika) a příliv nových studentů klesl. Od poloviny 20. století přišla modernizace a větší otevřenost, které přinesly koncerty nové i staré hudby (Collegium Musicum), začaly se organizovat konference a rozvíjet mezinárodní spolupráce, ať už na úrovni výměny studentů, nebo působení zahraničních pedagogů. Také organizace specializované zaměřené na hudební kurzy sem přivedla odborníky z celého světa. A v neposlední řadě byly do interpretační praxe inovativně zavedeny staré nástroje jako cembalo, klavichord, viola da gamba, viola d'amore a také hispánská kytara. Rok 1972 přinesl novou reformu školství, která měla za úkol přezkoumat a restrukturalizovat tu z roku 1930. Ta byla prohlášena za zastaralou, což dalo vzniknout novým reformním projektům – vypracovaly se nové studijní plány, navýšil se počet studovaných ročníků, byly zavedeny nové instrumentální obory (loutna). Tento návrh nové reformy však paradoxně nikdy nevzešel v legislativní platnost. Prakticky tedy byly využívány, ale oficiálními osnovami byly ty z roku 1930.

Nový zákon n°310/83 z roku 1986 rozdělil třístrannou strukturu Národní konzervatoře v Lisabonu (Escola de Música, Escola de Mímica e Dança a Escola de Teatro e Declamação), a objevuje se tak několik nových autonomních škol podstupujících nový zákon o vzdělávání. Všechno umělecké a všeobecné vzdělávání je integrováno do globální

struktury, kde je úroveň vzdělání rozdělena na více obecnou, sekundární úroveň (formativa), která se pojí k všeobecnému vzdělání, a vyšší úroveň (especializados), což jsou školy vázané na university a polytechnické instituty. Vzhledem k tomu, že hudební a taneční školy nabízely více úrovní vzdělávání, rozštěpilo se hudební a taneční vzdělávání na dvě úrovně – obecnou (střední) školu (Escola de Música de Lisboa a Escola de Dança de Lisboa) a vysokou školu (Escolas Superior de Música de Lisboa, Escola de Dança de Lisboa).

Tato právní přestavba školství na dvě úrovně (obecné a vyšší) s sebou nesla problémy při zavedení do praxe, školy, které dříve byly pod jednou střechou, se nyní oddělily nejen teoreticky, ale i institucionálně. Reforma ale přinesla realizaci vysokého hudebního školství ve všech hudebních oborech praktického výcviku, což dříve nebylo možné, protože do té doby bylo pouze pět určených oborů: klavír, zpěv, housle, violoncello a kompozice. Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN) tedy od té doby poskytuje základní a střední vzdělávání (ensino básico e secundário) a po několika desetiletích změn ve vedení a směřování školy je nyní stabilizovaná. Ředitelkou školy je od roku 2009 prof. Ana Mafalda Correia Pernão. Konzervatoř se ukotvuje na svém místě klíčové lisabonské instituce v hudebním vzdělávání, kde plní své poslání: „Kvalifikovat studenty prostřednictvím poctivého vzdělání, nabízet zdroje poznání v předmětech humanistických, vědeckých, historických, etických, ekologických, estetických, uměleckých a hudebních. A hlavně také posilovat dovednosti studentů pro jejich potencionální profesionální hudební směřování.“⁸³

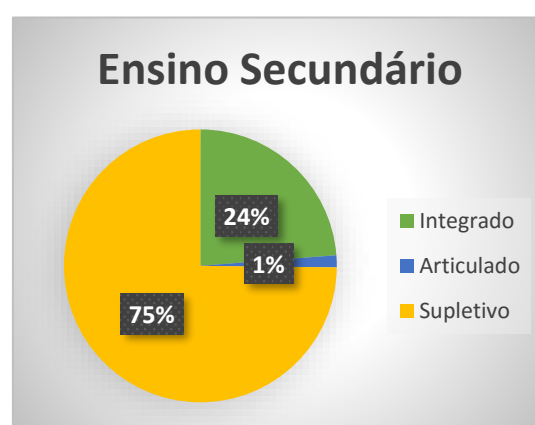
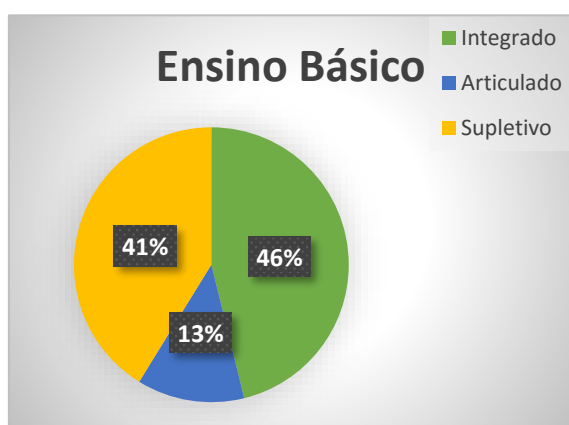
Konzervatoř sídlí od svého založení stále ve stejné historické budově Convento dos Caetanos ve čtvrti Bairro Alto v centru hlavního města, což už při vstupu do budovy dodává pocit, že vstupujete do instituce, kde se psaly dějiny lisabonského hudebního školství. Disponuje velkorysou koncertní síní s výbornou akustikou, která byla v dnešní podobě (s freskami na stropě, portréty ředitelů a balkony) dokončena v roce 1892. Od té doby však bohužel pouze chátrá a vedení stále bojuje s městem za její rekonstrukci a to, aby se budova konzervatoře dostala do stavu, který by si zasloužila.

Výuka na konzervatoři je rozdělena na dvě hlavní větve: obecné vzdělávání (formação geral) a hudební vzdělávání (formação artística). Do předmětů obecného vzdělávání patří ve druhém cyklu portugalský a anglický jazyk, historie a geografie Portugalska, matematika a přírodní vědy, tělesná a dramatická výchova. Ve skupině hudebních předmětů jsou pak hodiny nástroje, sluchový trénink (Formação Musical) a

⁸³ <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/missao/> 8.10.2016.

ansámblové hraní (Classes de Conjunto). Ve třetím cyklu potom přibývá francouzština a také předměty jako fyzika a chemie. Na úrovni secundário zůstávají z obecných předmětů portugalská, angličtina, filosofie a tělesná výchova, výuka se pak dále specifikuje v oblasti formação artística, kde se hudební zaměření štěpí na specializaci na nástroj (kompozici) nebo na zpěv. S tím se v předmětech objevuje nově analýza, dějiny hudby a v nabídce je také akustika, organologie, hudební informatika. V praktických předmětech potom improvizace a basso continuo. Žáci se tedy již profilují celkem do hloubky a připravují na nástup na universitu.

Je možné vybrat si ze tří možných režimů výuky: integrovaný (Integrado), artikulovaný (Articulado) a doplňkový (Supletivo), které se mezi sebou liší hodinovou dotací hudebních předmětů, jak jsem o tom hovořila v úvodu kapitoly o hudebním školství. Zájem o jednotlivé režimy výuky se mění s cyklem studia, což lze vidět v následujících grafech vytvořených podle tabulky z brožury Projecto Educativo de Escola EMCN⁸⁴ pro rok 2013/14 (aktuálnější není dostupná). Nejmenší skupinu tvoří v obou cyklech žáci artikulovaného režimu, kdy žák navštěvuje specifické předměty v umělecké škole a jeho rozvrh v základní škole je upraven s přihlédnutím k rozvrhu ve škole umělecké. Je osvobozen od hudební výchovy a technologických předmětů. V prvním stupni vzdělávání (Básico) je potom srovnatelný počet žáků v režimu integrovaném i doplňkovém, což se potom mění na úrovni středního vzdělávání (Secundário), kdy výrazně převyšuje počet žáků v režimu doplňkovém. Zde, jako jediném případě, základní a umělecká škola spolu nijak nesouvisí a také tento způsob hudebního vzdělání je financován stoprocentně žákem. Naproti tomu se do pozadí dostává režim integrovaný, ve kterém žák absolvuje všechny předměty, včetně všeobecně vzdělávacích, v sídle umělecké školy.



⁸⁴ http://www.emcn.edu.pt/wip/wp-content/uploads/2014/03/PEE-EMCN-13_16b.pdf, 8.10.2016.

Následující graf ukazuje počet žáků v jednotlivých stupních hudebního vzdělávání na úrovni konzervatoře (iniciação – profissional) pro Conservatório Nacional ve školním roce 2013/14, nevztahuje se tedy na vysokoškolské hudební vzdělávání. Lze z něho vyčíst, že téměř padesát procent tvoří žáci na úrovni základního vzdělávání, který zastupuje první a druhý cyklus konzervatoře. Dalším významnou výšečí jsou žáci středního stupně, kteří tvoří 36 % z celkového počtu žáků. Děti ve věku 6-10 let, spadající do úrovně „iniciação“, jsou zastoupeni 13 % a zanedbatelnou část grafu vyplňuje stupeň profesionálních škol – 5 %. Jsou to žáci, kteří se rozhodnou od poloviny druhého cyklu až do konce třetího cyklu věnovat hudbě v profesionálním režimu, a jejich studijní plán tedy tvoří hlavně hudební předměty.



Z hudebních nástrojů lze na EMCN studovat klavír, všechny nástroje symfonického orchestru (housle, viola, violoncello, kontrabas, fagot, klarinet, hoboj, flétna příčná i zobcová, perkuse, horna, trubka, pozoun, tuba a saxofon) a zpěv. Dále se nabízí celkem bohatá možnost studia interpretace na historické hudební nástroje (cembalo, klavichord, viola da gamba, viola d' amore a speciální typ španělské kytary – viola dedilhada).

Kromě Národní konzervatoře v Lisabonu je možné získat stejné hudební vzdělání i na tzv. regionálních konzervatořích. V okolí Lisabonu jsou to například Conservatório Regional de Setúbal⁸⁵ nebo v Cascais⁸⁶, což je malebné město čtyřicet minut vlakem od centra Lisabonu směrem k oceánu. Moje práce se nezabývá školami soukromými tzv.

⁸⁵ <http://conservatorioregionalsetubal.pt/pt>, 27.11.2016.

⁸⁶ <http://www.conservatoriodecascais.com/>, 27.11.2016.

Academia. Nejznámější lisabonskou školou tohoto typu je Academia de Amadores de Música⁸⁷, kde pedagogicky působil skladatel Lopes – Graça. Kromě oblasti Lisabonu lze najít školy stejného typu po celém Portugalsku, hlavně pak v severní části – Porto, Braga, Coimbra, Guimarães

Metropolitana (EPM)⁸⁸

Metropolitana je škola s nejkratší tradicí. Je zaměřena převážně na smyčcové a dechové nástroje, protože jejím hlavním tělesem je Orquestra Metropolitana de Lisboa⁸⁹. To pořádá každoročně na stovky koncertů ve třech různých orchestrálních cyklech širokého spektra a řadí se mezi jeden z nejlepších portugalských orchestrů. Orchester je složený hlavně z profesorů školy a dalších prestižních lisabonských hudebních škol, později také nejtalentovanějších studentů s tímto směřováním. AMEC | Metropolitana je kulturní nezisková instituce, která byla založena v březnu 1992 s cílem šířit a učit klasickou hudbu. Je provozována pod záštitou města Lisabonu a jako ostatní hudební školy také pod záštitou státního tajemníka pro kulturu, Ministerstva školství a vědy, Ministerstva sociálních věcí a zabezpečení a Ministerstva zahraničí. Mimo to je podporována velkým množstvím patronů, sponzorů. Sídlí ve staré budově Standard Electric v blízkosti řeky Tejo.

V podtitulu názvu školy můžeme číst „Uma Orquestra, Três Escolas“. Jedná se právě o Orquestra Metropolitana de Lisboa. Do tohoto orchestru přicházejí postupně nejlepší studenti všech typů školení (viz níže) a jejich dílčích orchestrů, které kromě orchestrálních cyklů pořádají výchovné koncerty (Orquestra Académica Metropolitana a Orquestra Sinfónica Metropolitana). Zde jsou připravováni na působení v tomto vysoce profesionálním tělese. Na začátku listopadu například Orquestra Académica Metropolitana provedl Dvořákovu Symfonii z Nového světa a Janáčkovy Lašské tance.⁹⁰

Metropolitana nabízí hudební vzdělání ve třech různých úrovních. Nejvyšší z nich je Academia Nacional Superior de Orquestra, jedná se o vysokou hudební školu, která je společně s ESML jedinou poskytující vysoké hudební vzdělání v Lisabonu (ensino superior). Jde však pouze o bakalářské vzdělání (licenciatura), a to v oborech: dirigování symfonického orchestru, nástroje symfonického orchestru a hudební pedagogika. Klavír je tu vyučován

⁸⁷ <http://www.academiaam.com/>, 1.12.2016.

⁸⁸ <http://www.metropolitana.pt/A-Metropolitana-4977.aspx>, 27.11.2016.

⁸⁹ <http://www.metropolitana.pt/Hist%C3%B3ria-4269.aspx>, 27.11.2016.

⁹⁰ <http://www.metropolitana.pt/Default.aspx?ID=5891>, 27.11.2016.

pouze ve studijním programu „Komorní hudba“ nebo „Korepetice“, což poukazuje na jasnou profilaci školy orchestrálním a ansámblovým směrem. Základní a střední stupeň vzdělávání nabízí Conservatório de Música da Metropolitana (ensino básico e secundário) anebo potom v integrovaném režimu (ensino integrado, viz výše) úzce hudebně zaměřená profesionální škola Escola Profissional Metropolitana. Zde lze tři roky studovat smyčcové, klávesové, dechové, či bicí nástroje se studijním plánem, který dává více prostoru hudebně zaměřeným předmětům⁹¹. Studijní plány jednotlivých oborů nejsou na webových stránkách školy k dispozici a na vyžádání je možné dostat je v knihovně.

Konzervatoř tady přináší širší nabídku studijních možností než Conservatório Nacional, dává větší prostor seznámení s nástrojem již od velmi útlého věku, kdy si děti ve věku 4–9 let zkouší různé nástroje a jejich zvukové možnosti v programu „Atelier Instrumental“. Studovat je možné všechny nástroje symfonického orchestru a klavír. Pro děti, které se chtějí už od školy věnovat určitému hudebnímu nástroji, je od 3 let věku přizpůsoben předškolní program „Cursos Pré-Escolar“. S klavírem se tu však začíná až od 5 let věku, takže ve třech letech je paradoxně na výběr pouze z houslí a violy, další rok přibývá violoncello, klarinet a flétna, od pátého roku potom zbytek nástrojů. Týdenní dotace hodin nástroje je 30 nebo 50 minut individuální výuky nástroje, potom následuje instrumentální praxe v kolektivních hodinách. Pokud dítě začíná studovat nástroj v 6 letech a lze ho definovat jako silně motivované, je zařazeno do programu „Curso de Iniciação Instrumental“, to se týká všech nástrojů a vzdělání Iniciação. Program je poskytován do 10 let věku. Pokud se chtějí děti dále hudebně specializovat, přechází na „Cursos de Instrumento“ – studijní plány pro tento program jsou dostupné na webových stránkách školy⁹². Metropolitana nabízí i výuku nástroje otevřenou všem věkovým kategoriím bez přijímacích zkoušek – „Curso Livre de Instrumento“. Další z programů dává možnost těm, kteří nebyli vybráni pro orchestr Academia Superior de Orquestra. Mohou participovat ve studentském orchestru, nabýt tak orchestrální praxe a připravit se ročním studiem na toto profesionálnější těleso. Přijetí je podmíněno přijímací zkouškou, „Curso Preparatório de Instrumentista de Orquestra“. Volněji koncipovanou možností, jak hrát v orchestru a zlepšit svou hudební a uměleckou úroveň, je „Curso Livre de Orquestra“ – také roční studium, které lze po vykonání přijímacích zkoušek až třikrát obnovit.

⁹¹ <http://www.metropolitana.pt/Instrumentista-4930.aspx?itemId=Course:48>, 27.11.2016.

⁹² <http://www.metropolitana.pt/Curso-de-Instrumento-4963.aspx?itemId=Course:54>, 27.11.2016.

Škola se vyznačuje úzkou kooperací mezi generacemi profesorů a zkušených hráčů orchestru a pokročilými studenty nástrojů i začínajícími dětmi. Sama škola se prezentuje jako „plná dynamiky, kreativity a veškeré vnitřní energie k intenzivnímu sdílení hudby“. Je vyhledávanou hudebně vzdělávací institucí, o čemž vypovídají i některé počty: 650 studentů, 80 učitelů, 40 administrativních pracovníků, 40 profesionálních hudebníků. Po 23 letech činnosti je nyní Metropolitana zavedenou institucí, která zásadní měrou přispívá k rozvoji kultury a národního uměleckého vzdělávání. V povědomí obyvatel Lisabonu je Metropolitana hlavně orchestr špičkové úrovně tvořený hudebníky, kteří dnes působí v nejdůležitějších portugalských hudebních institucích. Orchestr za své existence (založen také v roce 1992) provedl tisíce koncertů po celé zemi a Evropě. Za roky působení si škola vytvořila své publikum a řadu podporovatelů, kteří úzce sledují její aktivitu.

Escola Superior de Música de Lisboa (ESML)⁹³

Lisabonská hudební universita byla založena roku 1983 jako výsledek zásadní reformy týkající se institucionalizace hudebního školství. Od Národní hudební konzervatoře byly odštěpeny taneční a divadelní konzervatoř, všechny tři na úrovni základního a středního vzdělávání, a vznikly nové umělecky zaměřené university, jednou z nich byla právě Escola Superior de Música de Lisboa, která byla následně začleněna pod Polytechnický institut (Instituto Politécnico de Lisboa, IPL). Škola si dává za cíl přípravu profesionálů v oblasti hudby na nejvyšší úrovni, a to nejen z hlediska praktických hráčů, ale i v oblasti hudebních technologií, výzkumu, hudební vědy a vzdělávání. Na mezinárodní scéně je prezentována jako škola vysoké úrovně už díky svému původu a osvědčené kvalitě, kterou dokazuje svými úspěchy a dynamičností, s níž se vyvíjí v souladu s mezinárodními trendy, ať už v hudebním vzdělávání, technologiích nebo v umělecké propagaci. V umělecké produkci vyniká ESML velkým množstvím komorních souborů zahrnujících repertoár široké oblasti, od nejstarší hudby až po hudbu soudobou. Dále potom vyniká symfonickým orchestrem, orchestrem dechových nástrojů, souborem staré hudby, jazzovým big bandem a četnými sborovými uskupeními. Charakteristická je pro ni otevřenost vůči inovacím, podnětům zvenčí a určitě i rozmanitost jejího působení. Původně měla sídlo v historické centrální části města a po pár letech přesídlila do nově postavené budovy v odlehlejší čtvrti Benfica. Zde se nachází v kampusu IPL v těsném sousedství Escola Superior de Educação de Lisboa, se kterou

⁹³ Dále pouze ESML.

v některých studijních programech spolupracuje Escola Superior de Comunicação Social. Benfica je odlehlejší část města populární hlavně svým největším portugalským fotbalovým týmem stejného názvu a červené barvy, z centra města je škola nejlépe dostupná během pár minut vlakem. Designově velice moderní, minimalistická budova, navržená přímo pro potřeby hudební školy, je velice „uživatelsky“ příjemná a studenti zde tráví celé dny. Učebny jsou odhlučněny a vybaveny vším potřebným pro soustředěné a pohodlné celodenní studium.

Kromě nástrojů klasického oddělení (klavír, varhany, smyčcové, drnkací, dechové a bicí nástroje) a jazzového oddělení je tu možné studovat tříletý bakalářský program (Licenciatura) v oborech interpretace staré hudby, zpěv, kompozice, sbormistrovství, dirigování dechového orchestru.⁹⁴ Neinterpretacími studijními obory EMSL jsou pak hudební teorie, hudebních technologie a ve spolupráci s Escola Superior de Educação de Lisboa⁹⁵ obor „Hudba v komunitě“ (Música na comunidade).

Cílem oboru Música na comunidade je integrovat hudbu do společenství (komunit) a připravit tak studenty všestranně v teoreticko – praktických předmětech⁹⁶. V rámci svého pobytu na Erasmu+ jsem absolvovala dva z předmětů právě tohoto programu – „Hra na perkuse“ (Prática de Instrumentos de Percussão), kde byl semestr věnován skupinovému secvičování skladeb hry na tělo, a „Hudba a pohyb“ (Música e Movimento), který mě velmi zaujal svou koncepcí i náplní. Přístup učitele byl inspirativní z pohledu studenta i z pohledu budoucího pedagoga. V hodinách vládla velice otevřená a přátelská atmosféra, kdy se 20 portugalských studentů nestydělo tančit, experimentovat s pohyby a posouvat limity svého těla, reagovat na hudbu a přenášet ji do pohybu, hledat možná ztvárnění toho, co slyší a tím se učit aktivně poslouchat hudbu a přemýšlet o ní nejen jako interpret. Obdivovala jsem připravenost učitele, jeho flexibilitu a zápal, se kterými hodiny vedl. Věděl přesně, čeho chce dosáhnout, a byl schopen studentům ukázat možné cesty. Celý semestr studia pak směřoval ke skupinové práci, nacvičení vlastní choreografie a její prezentace ostatním. Studenti Música na comunidade v rámci praktické části studia, která je důležitou součástí, navštěvují různé komunitní instituce (domovy pro seniory, přistěhovalecké komunity), kam se snaží integrovat hudbu. Obzvlášť zajímavá byla exkurze do kapverdské „vesnice“ Associação Cultural Moinho da Juventude⁹⁷ v okrajové část Lisabonu, kde jeden z kolegů s tamními

⁹⁴ O tento obor je mezi studenty velký zájem, vzhledem k portugalské tradici dechových orchestrů, o které jsem hovořila v úvodu kapitoly.

⁹⁵ Letos slaví škola 100 let od svého založení. <http://www.eselx.ipl.pt/>, 19.11.2016.

⁹⁶ <http://www.eselx.ipl.pt/oferta-formativa/licenciaturas/licenciatura-em-musica-na-comunidade>, 19.11.2016.

⁹⁷ <http://www.moinhodajuventude.pt/>, 19.11.2016.

děťmi realizoval svůj závěrečný projekt v podobě workshopu body percussion, což byla skvělá volba, protože Kapverd'ané mají vrozený rytmus v těle. Na tento studijní obor lze navázat magisterským studiem „Ensino de Educação Musical no Ensino Básico“ na Escola Superior de Educação de Lisboa. Zúčastnila jsem se také (jako bubenice) závěrečného semestrálního vystoupení studentů tohoto oboru a byla jsem nadšena atmosférou a spontánní radostí z hudby, kterou mí kolegové dokázali předat obecenstvu a obecenstvo potom jim. Napadlo mě tam, jak je jejich přístup k hudbě rozdílný od českého, kde by s takovouto úrovní připravenosti koncert málokdo pořádal. Tady technické nedostatky zmizely pod bezprostředností a čistou radostí ze společného muzicírování.

Ve dvouletém magisterském programu (Mestrado) ESML je potom na výběr klasická a jazzová interpretace, které jsou pokračováním bakalářského programu, a nově také učitelské obory – hudební nástroje v oborech, jenž jsou tu nabízeny v klasickém i jazzovém oddělení, zpěv, kompozice, dirigování a sluchový trénink (Formação Musical). Po magisterském studiu je samozřejmě možné pokračovat v těchto oborech ve studiu doktorandském.

Schéma studia klavíru je tedy tříletý bakalářský program a v magisterském programu potom výběr specializace interpretace nebo učitelství. V praxi je to tak, že většina studentů ESML si po absolvování bakalářského programu volí cestu jistějšího profesionálního uplatnění v budoucnosti, což je hudební pedagogika (Mestrado em Ensino de Música) a k tomu je možné absolvovat individuální hodiny klavíru navíc, které je třeba si k programu dokoupit, protože nejsou jeho součástí.

1. Licenciatura em Música

2. Mestrado em Música nebo Mestrado em Ensino de Música

Ad 1. Bakalářské studium oboru Hra na klavír je tříleté (šest semestrů) a koncipované podobně, jako na Akademii múzických umění v Praze. Studenti klavíru mají tedy první tři roky studia podle studijního plánu⁹⁸ pro obor klavír bakalářské studium (Licenciatura).

Stanovené učební cíle jsou stejné pro všechny ročníky studia (znalosti, schopnosti a dovednosti zdokonalované studentem):

- Zlepšování technických a interpretačních aspektů, které se promítají do interpretační praxe.
- Znalost repertoáru nástroje.

⁹⁸ Studijní plány i další školní dokumentace ESML mi byly poskytnuty vedením školy.

- Získání návyku reflexe (ve smyslu myšlení/kritického myšlení), který umožní odpovídající uměleckou samostatnost.

Hodnocení jsou studenti po prvním semestru, tzv. Avaliação continua, tedy za práci v hodinách a samostatnou přípravu, po zimním semestru se neskládají zkoušky před komisí. Na závěr letního semestru vykonává student praktickou zkoušku před komisí složenou z profesorů klavírní hry, kde je předveden studovaný program, který se odvíjí od studijních plánů:

Klavír 1. semestr (Avaliação contínua)

Virtuosní etudy – Czerny, Moszkovsky, Chopin a další.

Dobře temperovaný klavír I, II - J. S. Bach.

Sonáta z klasického období.

2. semestr (zkouška)

Virtuosní etudy – Czerny, Moszkovsky, Chopin a další.

Dobře temperovaný klavír I, II - J. S. Bach.

Sonáta z klasického období.

Klavír 3. semestr (Avaliação contínua)

Virtuosní etudy – Chopin, Liszt, Rachmaninov, Debussy, Scriabin.

Dobře temperovaný klavír I, II - J. S. Bach.

Dílo reprezentativního charakteru z 19. století, a další jedno z 20. nebo 21. století.

4. semestr (zkouška)

Virtuosní etudy – Chopin, Liszt, Rachmaninov, Debussy, Scriabin.

Dobře temperovaný klavír I, II - J. S. Bach.

Dílo reprezentativního charakteru z 19. století a další jedno z 20. nebo 21. století.

Klavír 5. semestr (Avaliação contínua)

Jeden koncert. Díla z nejméně dvou stylisticky – historicky odlišných období.

6. semestr (zkouška)

Reprezentativní kusy z rozličných období dějin hudby (i stylisticky rozdílná) s cílem jednotného rámce programu recitálu

Ad 2. Mestrado em Música a Mestrado em Ensino de Música

Studijní plán pro magisterský program interpretace (Mestrado em Música) v teoretických předmětech rozvíjí to, co studenti absolvovali v programu bakalářském. Studovaný repertoár je pak volný, založený na konzultacích a spolupráci s profesorem hlavního oboru. Magisterský program „Učitelství hudebního nástroje“ si dává tyto cíle:

- porozumění důležitosti interpretačního procesu a kritické reflexe
- rozvíjení schopnosti strukturovat a předvést esteticky ucelený program
- získání povědomí o možných formách provedení a schopnosti v tomto smyslu vystoupit jako profesionál
- prohlubování dovednosti interpretovat rozdílná formální a stylistická pojetí (aby byla propojena tak, že jsou schopna reprezentativního provedení repertoáru na veřejnosti)
- rozvíjení schopnosti přizpůsobit své hráčské dovednosti propojení hudby různých kontextů v jeden organický celek a práce na rychlé adaptaci rozličných rytů
- posilování nezbytných pracovních návyků pro efektivní výsledky (pravidelný cvičicí režim při práci na dlouhodobém repertoáru a také pohotovost v krátkodobých projektech)
- budování si vlastní schopnosti vést ostatní hráče v různých kontextech
- osvojení si umělecké, technické a metodologické nezávislosti, která může být využita pro pozdější studia
- zlepšování znalosti metod cvičení nejrozličnějších technických problémů a schopnosti je samostatně aplikovat
- podpora a rozvíjení profesionální etiky, jak vlastní, tak ve vztahu k ostatním.

Náplň studijního programu sestává z obecně pedagogických i specificky metodologických předmětů.⁹⁹

⁹⁹ <https://www.esml.ipl.pt/index.php/cursos/mestrado-em-ensino-da-musica>, 20.11.2016.

5 STUDIUM NA ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA

Na ESML jsem v letním semestru svého pobytu absolvovala několik klavírních konzultací s prof. Jorge Moyanem (1951)¹⁰⁰, který je vynikajícím klavíristou, hlavně pak chopinovským interpretem, znalcem a obdivovatelem Roberta Schumanna. Pracovali jsme společně proto právě na Schumannově skladbě *Faschingsschwank aus Wien* a bylo zajímavé vidět přístup nového pedagoga v pokročilém stádiu studia této skladby. Metodika prof. Moyana byla dobře organizovaná, dokázal vždy přesně sdělit, jakou má představu k interpretaci skladby a dbal velmi precizně na každý detail notového zápisu. Svou pozornost věnoval hlavně technickým problémům s radami, jak je eliminovat, dynamice a pedalizaci, což bylo ze zvukové stránky díla vše. Díky těmto připomínkám bylo jasné, čemu se věnovat při studiu skladby a jak problematická místa cvičit. Tento technický přístup však už neřešil, proč k problémům dochází, zda není vhodné zvolit jiný prstoklad, nebo pouze pohyb ruky a také, podle mého názoru zásadní věc, kterou je kvalita tónu a s tím související způsob, jak ji dosáhnout.

Kromě klavírních konzultací jsem absolvovala dva předměty určené studentům magisterského programu, kterým je v této práci věnováno více prostoru z důvodu jejich přímé souvislosti s tématem práce. Součástí kapitoly je kromě popisu metodických přístupů jednotlivých pedagogů i má osobní reflexe a zhodnocení přínosu pro můj profesní/osobní rozvoj.

5.1 KLAVÍRNÍ SEMINÁŘ

Během mého studia na ESML jsem absolvovala jeden semestr předmětu s názvem „Unidade curricular de especialização piano“. Tento předmět by se dal přirovnat k Interpretačnímu semináři spojenému s Didaktikou a metodikou nástroje, které jsou součástí studijního plánu oboru Hra nástroj Pedagogické fakulty UK v Praze. Tyto hodiny pro mě byly velmi přínosné a zajímavé nejen svým propojením dvou výše zmíněných praktických předmětů, které znám od nás, ale i spoluprací se skupinou portugalských studentů. Dle slov

¹⁰⁰ <https://www.esml.ipl.pt/index.php/escola/corpo-docente/piano/170-jorge-moyano>, 7.12.2016.

mých kolegů i profesorů je toto předmět, který studenty nejvíce připravuje na praxi klavírních učitelů.

Seminář se odehrává pouze v komorním počtu studentů jednoho ročníku, naše skupina byla šestičlenná, což je spíše výjimka (tento rok je například pouze tříčlenná). Hodina v klasickém rozsahu dvou vyučovacích hodin probíhá tak, že na každý týden si jeden ze studentů připraví skladbu, teoreticky by mělo jít o lehčí kus studovaný v minulosti, nebo je skladba nacvičena přehrána z not za tímto účelem.¹⁰¹ Tento student („žák“) je vybrán týden dopředu i se skladbou, kterou bude hrát a společně s ním také kolega pro roli jeho učitele („učitel“). Nebylo ale výjimkou, že studenti přinesli do hodin také skladbu, kterou měli aktuálně v repertoáru a potřebovali si ji tzv. obehřát před soutěží či koncertem, a také slyšet názor ostatních kolegů. A tak se stalo, že jsem například „vyučovala“ první větu klavírního koncertu č. 3 C dur Sergeje Prokofjeva, první větu Sonáty Es dur „Quasi una fantasia“ op. 27 a Preludium¹⁰² ze čtvrté Bachianas Brasileiras ze stejnojmenného cyklu, díky které jsem se seznámila s nejvýznamnějším brazilským skladatelem vážné hudby, kterým byl Heitor Villa-Lobos¹⁰³. Sama jsem v roli „žáka“ byla pouze jednou, a to s Preludiem h moll, op. 32 č. 10 Sergeje Rachmaninova.

Na začátku hodiny je skladba „žákem“ přehrána a potom dostává slovo „učitel“, který předvádí modelovou hodinu. Tato hodina není časově nijak určena, záleží na daném repertoáru, většinou se tato doba pohybovala od 15 do 40 minut. Skladba je tedy rozebrána, znovu přehrána, což vyžaduje značnou pohotovost, jak ze strany „žáka“, tak „učitele“, který často přehrává svou představu. Obvyklým počátečním bodem modelové hodiny byla otázka charakteru skladby, „žákovy“ mimohudební představy a následná volba vhodného tempa. Hojně se diskutovalo o frázování, pedalizaci a samozřejmě o technicky problematických místech. Profesor Jorge Moyano, který tyto hodiny vede, po celou dobu nezasahuje do výkladu studenta. Když tato modelová výuka skončí a student již nemá jako vyučující co

¹⁰¹ Např. Griegovy Lyrické kusy, Schumannovy Dětské scény, Bachova Malá preludia, věta z jednodušší klasické sonáty, ad.

¹⁰² Vynikající interpretace Nelsona Freire na: <https://www.youtube.com/watch?v=A1Emge2-4AM>, 10.12.2016.

¹⁰³ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) byl hudební skladatel brazilského původu, který je označován za nejznámějšího jihoamerického skladatele vážné hudby všech dob. Ve svých dílech propojil brazilskou folklorní hudbu se stylovými prvky a tradicí evropské vážné hudby, nejlepší ukázkou toho je právě jeho cyklus devíti bachovsko-brazilských suit nazvaný Bachianas Brasileiras pro různé kombinace nástrojů a také zpěvu (pro klavír s orchestrem je suite č. 3, pouze sólový klavír je suite č. 4). Jedná se o volné přizpůsobení barokního kontrapunktu a harmonie brazilské hudbě. Většina suit má dvě, nebo čtyři části a každá z částí potom dva názvy, jeden barokní „bachovský“ (Preludio, Fuga, atd.) a druhý vycházející z brazilského folkloru (Embolada, O canto da nossa terra, atd.), in: <http://villalobos.iu.edu/>, 12.12.2016.

říct, dostávají slovo ostatní kolegové, kteří do této chvíle pouze poslouchali, a jeden po druhém skladbu s „žákem“ proberou už však ne v takovém rozsahu, v jakém učící student. Většinou se shodnou na stejných problematických místech a přicházejí s návrhem jiných řešení technického problému nebo také s rozdílným názorem na interpretaci, z čehož se mnohdy vyvine plodná diskuse, která přináší nové úhly pohledu. Když se ke skladbě vyjádří všichni studenti, přichází slovo profesora, který kromě svého názoru k interpretaci skladby se svými metodologickými poznatky často poukáže i na zajímavá řešení z řad studentů a dál je teoreticky rozvine.

Obecně jsou portugalské studenty v hodinách daleko živější a komunikativnější, nestydí se říci svůj názor nahlas, naopak, mnohdy ho hlučně obhajují a vzájemně se překřikují, nenechají se moc pobízet, aby se ujali slova a vyjádřili se k problému. I učitelé i studenti jsou tu mnohem otevřenější vzájemné komunikaci, mají bližší vztahy a sdělování vlastního názoru berou jako přirozenou součást výuky. Byla jsem překvapena, v jaké hlukové hladině na obou školách (ESELX, ESML) hodiny probíhají. Než jsem se na tyto podmínky adaptovala, cítila jsem se poněkud zakřiknutě.

5.2 KLAVÍRNÍ IMPROVIZACE

Další z velice inspirativních předmětů přistupujících novým způsobem k dobře známé oblasti hry byla klavírní improvizace (Improvisação ao Piano) vyučovaná skladatelem a hudebním experimentátorem anglického původu Nicholasem McNairem. Tyto hodiny patří mezi volitelné předměty, takže se zde schází nevelká skupina studentů (max. 5 osob), kterou se profesor snaží v úvodu semestru vybrat do hodin podle zaměření studentů tak, aby se nějakým způsobem vzájemně doplňovali.

Moji kolegové byli studentka klavíru z Itálie a portugalský student skladby. Hodiny měly velice netradiční a otevřený koncept, který už sám o sobě naplňoval název hodiny „improvizace“. Začínali jsme vždy v kruhu slovními asociačními hrami, abychom rozproudili naše improvizační schopnosti a uvažování. První část semestru byla věnována více praktickým cvičením založeným na harmonických znalostech, zásadním rozdílem oproti výuce improvizace a harmonie na konzervatoři pro mě bylo to, že se vše odehrávalo u klavíru, a ne na papír. Bylo však o to složitější propojit harmonické přemýšlení s rukama bez mezistupně notového zápisu. To mi opět potvrdilo, že výuka harmonie ve školních

lavičích bez zpětné zvukové vazby a rozvíjení hudební představivosti je velice jednostranná a pro praktické improvizační dovednosti nepoužitelná. Tato cvičení totiž vyžadovala jinou dovednost, než která je běžně vyučována. Hodiny improvizace s profesorem McNairem považuji za natolik přínosné a inovativní, jak ve srovnání s výukou u nás, tak v mém osobním přístupu ke hře na klavír, že bych zde ráda věnovala prostor stručnému popisu náplní hodin celého semestru. Věřím, že je v nich ukryta spousta potenciálu a inspirace pro nás všechny, navíc na sebe jednotlivé hodiny v určitém směru navazovaly a celý semestr měl organický improvizační vývoj.

První hodina začala diskusí o tom, jaké jsou naše zkušenosti s improvizací a jaká máme od hodin očekávání (ačkoliv se později ukázalo, že očekávání nejsou úplně žádoucí). Většina z nás měla zkušenosti podobné a naše důvody výběru tohoto kurzu směřovaly v zásadě k tomu, cítit se u klavíru svobodněji, nebýt fixováni na notový text, skvělé technické výkony a naučit se propojit zvukovou představu s rukama. Učitel potom testoval naše rytmické a intonační předpoklady. Vše probíhalo s lehkostí formou hry, rytmy vyklepával profesor na víko klavíru a my je jednotlivě opakovali i se změnami úhozu a dynamiky. Intervaly hrané na klavír (mnohdy v rozpětí několika oktáv) jsme pak měli podle sluchu znovu na klavíru najít, což byl občas nadlidský úkol.

Ve druhé hodině jsme se jako v jedné z mála opírali o psaný notový materiál. Šlo o jednoduchou modulaci, kterou jsme měli rozvést ve čtyřech krocích a zakončit určeným akordem. V následující hodině pak bylo toto cvičení na dominantní septakordy. Tato cvičení byla pro mě nejobtížnějšími z celého semestru. Zjistila jsem, jak zdlouhavě a neautomaticky uvažuji o komplikovanějších harmonických funkcích, jak mé ruce hledají na klaviatuře správnou polohu bez předchozí sluchové představy.

Ve třetí hodině jsme v úvodu vyzkoušeli novou slovní hru, kdy jsme vytvářeli nekonečný příběh, do kterého postupně každý vložil jedno slovo (později dvě) a formoval tak jeho průběh. Tuto hru, založenou na rychlé reakci a fantasii, jsme během semestru hráli ještě několikrát a šlo často o velmi filosofické scénáře, u kterých jsme lépe poznali jeden druhého a náš styl uvažování, který se potom promítal i do klavírní improvizace.

Čtvrtá hodina byla první z hodin zaměřených na fyzickou stránku hraní. V úvodu hodiny jsme se rozdýchali a rozehřáli ve stylu tai – chi, abychom si „zvědomili“ své končetiny, stabilitu v nohách a dech, který provází každý pohyb a gesto ruky, a pomocí kterého se lze velmi rychle zbavit tenze a zkoncentrovat se.

Dech byl přítomen v každé z našich hodin, ať již aktivně, nebo připomínán profesorem v našich improvizacích, které nedýchaly. Takto rozcvičení jsme přistoupili ke klavíru, kde poprvé začala improvizace bez harmonické determinace, naprosto svobodná, soustředěná pouze na váhu ruky. Na každé ruce byl vybrán pouze jeden prst, který současně s prstem druhé ruky tvořil souzvuk dvou tónů po celé klaviatuře, vždy s patrností dna klávesy a naprosté volnosti a tíhy paží. Tím, že jsme nemuseli přemýšlet, co dělat s ostatními prsty, s technikou, nám tato omezenost na dva prsty z deseti přinesla velkou svobodu a dovolila nám propojit snáz tón a jeho kvalitu s úhozem a sluchovou kontrolou. Byla jsem překvapena, jaký zvukový i fyzický požitek může mít klavírista pouze z užití dvou prstů a bez přemýšlení, které dva tóny spolu budou konsonantní. Po pocítění váhy vlastní paže přišla na řadu rotace zápěstí a tři tóny v každé ruce. Tyto nahodilé tóny byly hrány postupně od malíčku k palci se střídajícíma se rukama vždy v rozsahu, který dovolilo rozpětí hráčovy ruky. Cílem bylo dát rukám pocítit rozdíl a lehkost horizontálního arpeggiového pohybu od hlubokého a zatěžkaného vertikálního. Po této hodině jsem tato cvičení ještě několikrát opakovala a byla jsem nadšena jejich jednoduchostí a funkčností.

Pátá hodina byla opět zahájena slovními hrami, k výše zmiňované hře s vytvářením příběhu jsme v průběhu semestru přidávali vždy další slovo, takže v jeho závěru měl každý vyslovit čtyři slova a navázat tak dějově na předchozího. Další slovní hrou, která nás provázela celý semestr, byla hra „zip, zap, zop“. Tři slova v tomto pořadí byla po jednom předávána s tím, že mluvčí určil následujícího pomocí očního kontaktu. Později jsme pravidla ztížili tím, že určující nebyl oční kontakt, ale ukazující prst. Další z variací bylo nenadále otočení směru slov na „zop, zap, zip“. Toto pondělní ranní cvičení vždy splnilo svůj účel, zbystřilo mysl a zrychlilo reakce. Pro improvizaci jsme si tentokrát vybrali v každé ruce dva prsty, ruce se střídaly a vytvořily tak dojem vzájemného dialogu, opět zde nastal paradox svobody z omezení pouze na dva prsty. Jednoduchost, kterou nám toto vymezení poskytlo, přinesla improvizacím nový rozměr, dovolila nám soustředit se na hudební podstatu a drobné nuance v úhozu, které byly pro svou transparentnost velice dobře kontrolovatelné sluchem, a tak i naopak – pro užití pouze omezeného množství prstů šlo velice snadno převést naši zvukovou představu do úhozu. Ani tato, ani předešlá improvizace (pouze s jedním prstem v každé ruce) nezněly primitivně, všichni jsme byli překvapeni, jak s minimálními prostředky dosáhnout obstojného zvukového cíle a spolupráce s celým tělem.

V úvodu šesté hodiny nám profesor McNair zahrál svoji improvizovanou skladbu "Sirius" a naším úkolem pak bylo odpovědět vlastní improvizací, kde jsme už využívali všech prstů a techniky. Tyto naše hudební odpovědi byly nahrány a postupně jsme potom hovořili o tom, čím na nás profesorova improvizace promluvila a co z ní je v té naší. Některé z našich se podobaly náladou a mohly by být jejím pokračováním, některé byly naprosto odlišné, jako by byly odpovědi člověka, který nesouhlasí. Šlo rozhodně o zajímavé zadání, které podnítilo přístup a přemýšlení o improvizaci z jiného úhlu.

Sedmá hodina měla stejné zadání, reagovat jsme však měli na jinou profesorovu improvizaci. Na začátku osmé hodiny jsme opět začali naší slovní rozcvíčkou o něco komplikovanější tím, že každý postupně přidával o jedno slovo víc, tedy první řekl jedno slovo, druhý navázal dvěma slovy, a tak až do čtyř slov, které potom zase ubývala do jednoho a vznikl tak příběh. Tato hra vyžadovala absolutní koncentraci a o to víc, že byla hrána v anglickém jazyce. Protože nebylo možné si slova ani směřování příběhu připravit dopředu, reakce byla vždy spontánní. Zadáním improvizace osmé hodiny byla představa rozhovoru s místem, kde bychom v tu chvíli nejvíc chtěli být. Já jsem si představovala domov a svou improvizaci jsem patřičně zidealizovala. Všechny skladby jsme si potom poslechli z nahrávky a hovořili o tom, co bylo naší inspirací a místem, po kterém jsme toužili. Po této diskusi jsme zasedli ke klavíru znovu, zadání zůstalo stejné jen jsme měli více vnímat pohyb v čase a to, s kým rozmlouváme. Výsledky byly opět nahrány a výrazně se lišily od předchozích velmi optimisticky laděných.

Následující hodina byla věnována poslechu nahrávek z předešlého týdne – vždy dvojice nahrávek téhož studenta pro větší patrnost kontrastu a následné diskusi, která přerostla až v diskusi o vnitřním hlase. Sdíleli jsme naše myšlenkové pochody, které se odehrávají během improvizace, koncertu, co nám našeptává náš vnitřní hlas ve chvílích, kdy tvoříme u klavíru. Došli jsme k závěru, jak jsem příliš orientováni ven, přemýšlíme, co si asi myslí posluchači, ztrácíme pozornost a ztrácíme mnohdy podstatu hudby, mnohdy shazujeme svůj výkon strachem o ostatní – bude se to posluchačům líbit? Nenudí se? A jakmile cítíme v publiku pohyb, povzdych, nebo neklid ztrácíme důvěru sami v sebe a svůj výkon. Myslím, že pro nás bylo užitečné slyšet, že my všichni máme tyto vnitřní hlasy a jsou v podstatě totožné a předali jsme si tak zkušenosti, jak s nimi kdo nakládá, získává nadhled a nabývá ztracenou sebedůvěru.

V předposlední hodině jsme na úvod hodiny vyzkoušeli novou slovní improvizaci hru, která se těšila velkému úspěchu. Všichni najednou jsme řekli jedno slovo (podstatné jméno), následovala delší pauza a potom učitel oddirigoval další a znovu jsme všichni vyslovili slovo, které nás napadlo a překvapivě nebylo výjimkou, že dva lidé řekli stejné, takže se improvizaci hra začala podobat telepatické. Zpočátku semestru jsem nechápala, proč tak významnou část hodiny klavírní improvizace zabírají slovní hry a jak hodiny plynuly, vynořovala se stále jasnější paralela improvizace slovní s tou klavírní. Profesor nám potom přehrál svou improvizaci inspirovanou cestou a my opět v našich improvizacích reagovali. Bylo zajímavé sledovat, jak se týden od týdne naše improvizaci schopnosti, otevřenost a invence mění a rozvíjí, bylo to patrné nejen z nahrávek, ale i z vlastního pocitu při hraní a volnosti, která rostla.

V poslední hodině jsme se vrátili k vnímání váhy paže a úhozu na tom závislém. Začali jsme s plnou váhou paže všemi prsty obou rukou a přenášeli jsme naši plnou hmotnost z jedné ruky do druhé. Druhým cvičením byl lehký úhoz téměř bez váhy ruky. To samé se pak opakovalo pouze s jedním prstem na každé ruce. Na těchto principech hraní si s váhou jsme pak založili naši improvizaci. Závěr hodiny a celého semestru jsme věnovali diskusi s reflexí, co nám hodiny přinesly, jak každý z nás vnímal svůj osobní posun, co pro nás bylo nejtěžší, překvapivé a potěšující. V hodinách vždy panovala velice uvolněná a přátelská atmosféra daná jistě komorním počtem žáků, ale i lidským přístupem profesora, takže i naše reflexe a rozhovory byly nenucené a nebáli jsme se dotknout i hlubších aspektů našich osobností. V tom smyslu že jsme hovořili o tom, co v nás hudba vyvolává, co nám říká náš vnitřní hlas během hudební produkce a jak pracujeme se svými strachy z tohoto. A protože v našich hodinách byl pouze jeden portugalský student a všichni ostatní, včetně profesora, jsme do Portugalska přišli, uvažovali jsme společně také nad tím, co je v Portugalsku jinak, než známe z našich zemí, čím nás inspiruje a proč je nám tu tak příjemně. Všichni jsme se shodli na rozdílném vnímání času, otevřenosti lidí, jejich pozitivnímu přístupu k životu a také na barevnosti a zvukovosti, které hlavně Lisabon nabízí.

Druhá část semestru byla více experimentální, praktická a hravější. V zásadě šlo celou dobu o to znovu propojit sluch s rukama bez notového záznamu, poslouchat, co ruce tvoří a dát jim svobodu pohybu pro tvoření. Napojit se na naši zvukovou představivost, fantazii, ale zároveň se osvobodit od očekávání a konvencí, což se ukázalo po více než dvaceti letech lpění na notovém textu jako velký problém. Zvuková představa byla pro mnohé z nás nerealizovatelná. Profesor nás nenásilnou cestou dovedl k novému přístupu

v této problematice, který spočíval v navrácení se k dětské bezprostřednosti. Důležitým prvkem tohoto procesu bylo napojení se na vlastní fyzické pocity a důvěru v to, že ruce vědí, jak hrát a vědí to daleko déle, než jsme se naučili jako malé děti číst notový text.

Zpětná vazba byla skoro nejdůležitější částí těchto hodin, reflexe nám byla poskytována následnou diskusí a také diskusí nad nahrávkami, které profesor během našich improvizací pořizoval. V závěru každé hodiny jsme tedy hovořili o tom, s jakou představou naše improvizace vznikala, důležitým bodem bylo to, jak jsme se u hraní cítili fyzicky a co jsme prožívali. A velmi zajímavé potom bylo naše vnímání času coby hráčů a následně posluchačů – zpravidla jsme za klavírem měli iluzi dlouhého časového úseku a byli následně překvapeni, jak krátká nahrávka je. Často diskutovaným tématem bylo to, že jsme se za klavírem cítili stísněni z důvodu přihlížejících posluchačů (kolegů) a nechtěli je nudit, to nás dokázalo znervóznit natolik, že jsme předčasně hraní ukončovali, styděli se a omlouvali. O tomto psychologickém aspektu jsme také často hovořili a paradoxem bylo, že po poslechu vlastních nahrávek jsme to, co se nám zdálo za klavírem nudné a zdlouhavé, hodnotili jako poutavé s nosnou hudební myšlenkou a často jsme ani vlastní nahrávku nepoznali. Velice zajímavé bylo zjištění, že i v těch nejvolnějších improvizacích, kde šlo v podstatě jen o zvukomalbu, se objevoval jistý smysl pro formu a jednotnost. Profesor o tom hovořil jako o hlubokém hudebnickém smyslu, který máme vštípený lety praxe, aniž bychom o formě přemýšleli a nějak ji uměle regulovali.

Po semestru klavírní improvizace s profesorem McNairem jsem získala i po dvaceti letech hraní nový přístup k nástroji, cítila jsem se blíž, uvolněněji a neomezeně. Bez očekávání, hodnocení, s novou patrností fyzického prožitku spojeného se zvukem a oboustranné zpětné vazby mezi těmito dvěma důležitými faktory. Měla jsem najednou čistou radost z hraní, ne z interpretace, ale z hraní a esence hudby, zvuku klavíru a cítila jsem propojení konečků prstů s kladívky dotýkajícími se strun. Šlo o rozhovor s živým nástrojem, a i já jsem se cítila svobodná. Na závěr semestru inspirována volností a hravostí hodin improvizace jsem začala hrát a hrála jsem půl hodiny, moje ruce hrály a nenechaly se limitovat konvencemi, dogmaty, strachem, ani studem, že někdo za dveřmi poslouchá a bude je hodnotit (negativně samozřejmě). Hrály zase jako dětské ruce, které si jenom chtějí hrát pro uši, které chtějí poslouchat, avšak už technicky zdatnější, než byly kdysi. Tenkrát se ve mně rozpustil velký blok, který po roky klavírního vzdělávání se rostl a dusil mě. Od té doby si dopřávám časté improvizace, které mi připomínají, proč se hudbě a klavíru už přes dvacet let věnuji a vděčnost, jaké mám vlastně štěstí, že naplňuje můj život. Hudba je jednou

z nejpřímějších cest k čisté radosti, jednoduchosti bytí a k sobě samému. Chvilé s klavírem, kdy nikdy nejste sami, i když hodiny sami sedíte v zavřené místnosti. Duše klavíru, která promlouvá s Vaší duší, když se otevřete, zbavíte očekávání a uděláte tak prostor hudbě. Často na to přes všechny povinnosti a srovnání s ostatními zapomínáme a je to škoda. Takto by měla být hudba předávána dětem, nebo spíš neměli bychom jako pedagogové omezovat dětskou bezprostřednost a touhu objevovat na čtení notového textu a interpretační dogmata. Sama jsem se během svého klavírního růstu setkala s různými přístupy učitelů, a ti, u kterých byly obloučky a tečky důležitější než zvukovost a obsah díla, mi mnoho tvůrčí inspirace nedodali a vzdálili mě naopak od podstaty hudebního díla a hudby samotné. Tím samozřejmě nechci polemizovat o dodržování přesnosti notového zápisu, i když i zde je riziko vydavatelských úprav.

5.3 MIGUEL GONÇALVES HENRIQUES

Prof. Henriques pedagogicky působí Escola Superior de Música de Lisboa od roku 1990. Mé studium u na této škole začalo v květnu 2016, kdy jsem u profesora absolvovala jednu konzultaci při práci na Rachmaninovově Preludiu h moll op. 32 č. 10 a druhé větě Beethovenovy Sonáty op. 27 č. 1 „Quasi una Fantasia“. Od prvního momentu bylo jasné, že spolupráce s tímto profesorem bude velice zajímavou a přínosnou zkušeností, a to nejen z hlediska klavírní hry, ale i nevšedního lidského setkání. Již na první hodině jsem se dozvěděla o Henriquesově vřelém vztahu k České republice, kdy se jako dvacetiletý seznámil s prof. Josefem Páleníčkem, u kterého chtěl v Praze studovat, avšak nakonec odešel studovat na konzervatoř P. I. Čajkovského v Moskvě do třídy Gleba Borisoviče Akselroda.

5.3.1 Biografie

Miguel G. Henriques¹⁰⁴ se narodil 22.10.1957 v Portu. Na klavír začal hrát v šesti letech a jeho první učitelkou byla Ernestina da Silva Monteiro, žačka Oscara da Silva, který byl jedním z žáků Clara Schumann, existovala tu tedy významná interpretační tradice. U této profesorky Henriques studoval do dvanácti let, kdy se jeho rodina přestěhovala na krátký

¹⁰⁴ <http://miguelhenriques.weebly.com/biography.html>; <https://www.esml.ipl.pt/index.php/escola/corpo-docente/piano/171-miguel-henriques>, 2.10.2016.

čas do Mozambiku a ona mezitím zemřela. Stihla mu však předat to zásadní a ovlivnit tak jeho další směřování. Byla silnou osobností a měla, dle Henriquesových slov,¹⁰⁵ vyhraněný smysl pro kritiku a náročnost k sobě samému a předala mu první estetické a humanistické poznatky, které by měly být samozřejmou součástí umělecké osobnosti. Hudební život této doby nebyl příliš v rozkvětu, pořádaly se sice zajímavé koncerty, ale nebylo jich mnoho.¹⁰⁶

Po studiích na konzervatoři a vysoké škole v Portu a Lisabonu se mu podařilo dostat se do třídy Gleba Borisoviče Akselroda na Moskevskou konzervatoř P. I. Čajkovského, kde strávil jako stážista 2 roky. Byl vybrán společně se třemi dalšími uchazeči z celkového počtu více než 40 přihlášených. Svého profesora předtím neznal, ale věděl, že má v oblíbě Portugalsko, protože tu vyhrál 2. cenu na mezinárodní soutěži Vianna da Motty v roce 1955 (byl také nositelem ceny Pražského Jara 1951). V roce 1986 se tu také zúčastnil VIII. Mezinárodní soutěže Čajkovského. Z vyprávění prof. Henriquese šlo o velmi zdvořilého, vzdělaného a velkorysého člověka. Hodiny s ním byly v duchu muzikality, nediskutoval prý o technických problémech, šlo mu hlavně o kvalitu tónu. Byl technicky velmi dobře vybaven, hrál brilantně a zároveň jeho zvukové kvality byly srovnávány s Emilem Gilelsem.

Dalším důležitým krokem v jeho klavírním vývoji bylo studium u legendárního portugalského klavíristy a pedagoga Sequeira Costy na universitě v Kansasu. Costa byl jedním z posledních žáků Vianna da Motty a jako interpret je známý svým erudovaným přístupem k hudbě různých období, což se také promítá do jeho práce jako vynikajícího pedagoga. Jeho přístup k výuce byl naprosto odlišný od Akselrodova a Henriquesovi přinesl hlavně pochopení potřeby opírat se při interpretačních rozhodnutích o racionální prostředky. Sám Henriques je interpretem hudby širokého stylového rozpětí, které zahrnuje na jedné straně hudbu Billa Evanse a na straně druhé díla Leoše Janáčka, jehož obdivovatelem se stal při kontaktu s Josefem Páleníčkem (viz níže). Velkou část jeho repertoáru pak tvoří díla portugalských skladatelů od Carlose Seixase, Sousa Carvalha, Bomtempa, Oscara da Silva, Antónia Fragosa až k Fernandovi Lopes – Graçovi, jejichž propagace se mu zdá přirozená a důležitá. Tento málo známý materiál mu poskytl skvělou příležitost hledat nové způsoby interpretace se způsobem stejně zodpovědným, jako je tomu u jiných světových skladatelů. Postupně se objevuje stále více příležitostí k interpretaci portugalských autorů a klavíristům

¹⁰⁵ SOTOLÁŘOVÁ Ingrid. Rozhovor s portugalským klavíristou a pedagogem Miguelem G. Henriquesem. *Opus Musicum*. 2014, 5, s. 102-105.

¹⁰⁶ Osobnosti společenského života pořádaly série koncertů se slavnými interprety, a to přinášelo možnost poznat jak neznámá díla, tak slyšet velká díla světového repertoáru na živo. Portugalští skladatelé v této době pořádali koncerty v menších uzavřených kruzích, aby představili svá díla veřejnosti.

se tak nabízí vzrušující možnost objevovat poklady, které jsou dosud málo známé, nebo neznámé. V jeho repertoáru se objevují nejvíce dvě jména, vedle díla Antónia Fragosa, které kompletně nahrál, je druhým důležitým Fernando Lopes – Graça, každému z nich (a jako jediným portugalským skladatelům) je věnována kapitola v jeho knize.¹⁰⁷ Prvním Gračovým dílem, které se svým kolegou provedl, byla hudba pro dva klavíry *Paris 1937* (toto dílo zahrál později i se svou ženou, vynikající klavíristkou a ceněnou pedagožkou lisabonské konzervatoře Anou Valente),¹⁰⁸ provedení proběhlo za přítomnosti skladatele, který byl velmi náročný na interpretaci svých skladeb a občas dokonce hráče přerušoval během koncertu. Proto Henriques přistupoval k provedení jeho díla, i přes některá odvážná tvůrčí interpretační řešení, s velkým respektem. Skladatel byl jejich provedením nadšen a stejně tomu bylo i při provedení všech šesti jeho klavírních sonát, kdy byl nadšen interpretací Sonáty č. 4, kterou do té doby považoval za nejméně zdařilou a až Henriquesova interpretace samotného skladatele, dle jeho slov, přesvědčila o kvalitách tohoto díla. Tato setkání a rozhovory s Lopesem – Graçou ve velké míře obohatila Henriquesovu interpretační, a celkově hudební zkušenost a jeho další rozvoj.

Miguel Henriques se setkal s Josefem Páleníčkem v roce 1977, což bylo v době, kdy se dvacetiletý Henriques rozhodl plně věnovat svůj život a profesní dráhu hudbě. O Páleníčkovi hovoří jako o výjimečném umělci a člověku, který byl pro něho jedinečný tím, že nikdy neztrácel svou lidskou přirozenost, prostotu a pravdivost. Slyšel ho v té době na nezapomenutelném koncertu s Českým triem, kde se v intenzivním nasazení všech hráčů v posledních taktách houslistovi zlomil smyčec a hleděl pak prý zoufale do publika s visícími žíněmi. Setkání s Josefem Páleníčkem přivedlo Henriquese také k hudbě Leoše Janáčka, setkal se s ní poprvé v roce 1978 a okouzila ho natolik, že se stal prvním portugalským klavíristou, který provedl jeho skladby v rámci koncertu k výročí 50 let od skladatelovy smrti. Na tomto koncertě provedl výběr skladeb z cyklu *Po zarostlém chodníčku*, *Pochod modráčků* a *Dumku*. O rok později pak pracoval na těchto i dalších skladbách (*V mlhách*) právě s profesorem Páleníčkem v rámci 17. ročníku mistrovských kurzů Costa de Sol, kam Páleníček pravidelně přijížděl. V rámci těchto kurzů vzpomíná Henriques na nezapomenutelný zážitek, který se mu naskytl jednou po hodině, kdy prof. Páleníček usedl ke klavíru a věnoval mu soukromý koncert s ukázkou vši intenzity a dramatického potenciálu Janáckovy hudby.

¹⁰⁷ HENRIQUES.

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=7IS3de7vbs4>, 17.11.2016.

Kromě klavíru doplnil Henriques své vzdělání ještě o muzikologii, estetiku, kompozici, dirigování sboru a orchestru, dramatickou výchovu a metodologii klavírní interpretace. Do Portugalska se vrátil v roce 1987 a je zde činný také v oblasti kulturního managementu. Nahrál celkem 11 CD světového repertoáru.¹⁰⁹

5.3.2 Metodika klavírní hry

Hodiny s prof. Henriquesem jsou založené na vzájemném dialogu a kladení otázek, které téměř vždy směřují ke kvalitě zvuku. Od toho se odvíjí hledání vhodného prstokladu, pohybu ruky, těla a impulsu. I když sám zahraje část skladby, často se na studenta otočí s otázkou „co Ti na tomhle ukazují?“ nebo „kam tím směřuji?“, což je velmi účinná a nezvyklá metoda. Studenta tím udržuje nejenom stále v aktivním vědomí, ale nutí ho i konstruktivně uvažovat nad stavbou díla, pohybem a hlavně zvukem, ke kterému Henriquesova metodika směřuje.

Náplní našich klavírních hodin byl program obsahující osm skladeb mého magisterského koncertu.¹¹⁰ V poznámkách pod čarou jsou uvedeny konkrétní příklady skladeb, na které byla v hodinách daná metoda aplikována.

Hledání způsobu, jak dosáhnout očekávané kvality tónu se děje za několika předpokladů. Prvním a nejdůležitějším z nich je vědomí očekávaného – tedy zvuková představa, kterou se následně snaží klavírista naplnit volbou vhodného úhozu umožněného uvolněním (impulsem ze správné části hráčova těla) a volbou prstokladu, který dokáže tuto zvukovou představu a následný úhoz naplnit nejlépe a bez úsilí. Úsilí je téma, které prof. Henriques v hodinách hojně zmiňoval a o kterém člověk často v kontextu klavírní hry nepřemýšlí. Jeho připomínky se v této souvislosti týkaly většinou dosažení vysoké dynamiky přenesením impulsu na správné místo ve skladbě i v těle a vědomým střídáním napětí a uvolnění ruky.¹¹¹ U koordinačně problematických pasáží skladby stačilo místo křečovitého soustředění přenášet jednoduchými pohyby váhu v pažích a dosáhnout tak

¹⁰⁹ <http://miguelhenriques.weebly.com/audio-recordings.html>, 10.12.2016.

¹¹⁰ Bach-Busoni: chorální předehra *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639; Josef Suk: *Letní dojmy* op. 22b. (*V poledne, Hra dětí, Večerní nálada*); Luiz Costa: *Fianadeira* op. 2; Sergej Rachmaninov: *Preludium h moll* op. 32 č. 10, *Etuda-obraz d moll* op. 33 č. 4 (5), *Preludium g moll* op. 23 č. 5.

¹¹¹ Stálo mě ze začátku hodně úsilí odstranit úsilí z *Preludia g moll* a nahradit ho úspěšnějším řešením (viz níže).

perfektní souhry obou rukou.¹¹² Na jiných takových místech šlo pouze o to přesunout pozornost k jinému hlasu a nechat pasáž bez úsilí plynout. Tato řešení byla jednoduchá, funkční a vždy přinesla kvalitní zvukový výsledek s příjemným pocitem ze hry.

Před zvukovou představou jednotlivých tónů a frází je zapotřebí zvukové představivosti skladby jako celku. Velmi užitečná je proto znalost kontextu vzniku díla, která nás může přivést k pochopení jeho podstaty skrz skladatelovu inspiraci.¹¹³ Jako velice zajímavé se v tomto případě ukázalo srovnání studované kompozice s kompozicí jiného skladatele ať už blízkého stylem nebo obdobím, ve kterém působil. Také porovnáním uchopení nějakého hudebního prvku dvěma skladateli se nám může rozkrýt nová cesta interpretačního pojetí.¹¹⁴ Zvuková představivost je oblast natolik subjektivní (v rámci dodržování stylu), že by se měl učitel umět na tyto věci ptát tak, aby žádná žákova odpověď nevyzněla jako špatná. Pokud je učitel dostatečně osvětlený, měl by umět s žákem diskutovat a naučit ho tak argumentovat.

Často podceňovaným krokem je volba vhodného prstokladu. Ten dokáže být velice nápomocný k odstranění napětí v ruce a následnému svobodnému nalezení vhodného úhozu¹¹⁵ a tónu. Jeho určení v počátečním stádiu nácviku skladby bývá problematické, protože výsledné tempo a kontext skladby prstoklad mnohdy změní. V tuto chvíli velice užitečný zásah pedagoga, který je schopen studentovi poradit v závislosti na jeho fyziologických možnostech a na základě své zkušenosti.

„Kontrola zvuku“ byl častý cíl, kvůli kterému prof. Henriques měnil prstoklad, aby nevznikalo napětí v zápěstí, protože v tenzi nebylo možné mít zvuk pod kontrolou. Kromě změny prstokladu docházelo i k přebírání do dvou rukou, protože například v oktávách v jedné ruce nebylo možné vytvořit tak kvalitní zvuk, jako to dovolilo rozložení do dvou rukou.¹¹⁶

¹¹² *Hra dětí* a koordinace trylku v jedné ruce se synkopickými akordy v druhé ruce.

¹¹³ Hovořili jsme takto o fenoménu zvonů v Rachmaninovových kompozicích. Dostali jsme se k jeho polyfonickému vedení hlasů, pravoslavné liturgii a mé oblíbené kompozici Sergeje Rachmaninova, kterou slyším ve všech jeho dílech – *Zpěvům všenočního bdění*. K této diskusi došlo při studiu *Etude-Tableau d moll op. 33 č. 4 (5)* hned v prvních taktech, kde z důvodu přirovnání ke zvonům působilo mé rubato nepatříčně. Profesorova otázka byla velice jednoduchá: „který nástroj je ukryt v Rachmaninovově hudbě?“

¹¹⁴ Zajímavé srovnání nastalo při studiu Rachmaninovova *Preludia h moll op. 32 č. 10*, kde jsem se měla zamyslet na rozdíl pojetí rytmu Rachmaninova a Skrjabina. Ve středním díle Preludia byla oproti rubatu třeba větší kompaktnost rytmu.

¹¹⁵ Pro dosažení kvalitního staccata jsme například téměř kompletně měnili prstoklad pravé ruky v *Etudě d moll*.

¹¹⁶ *Preludium h moll*: ve středním díle Preludia si obě ruce rozdělily melodické oktávy levé ruky.

Důležitým zvukovým prvkem, na který prof. Henriques důsledně ve všech skladbách dbal, byly jasně oddělené vrstvy jednotlivých hlasů. Dosahoval toho uvolněným pohybem ruky s vhodným prstokladem a aktivním vedením hlasů. Nastavení ruky tak, aby melodická linka byla přirozeně znělá, dovolovalo věnovat část pozornosti detailům. Rozkryla se tak úplně nová intervalová spojení¹¹⁷ nebo harmonické rozvody¹¹⁸ a skladba dostala další zvukový rozměr. Ten nebyl ani tak posluchačsky patrný, jako byl nápomocný při interpretaci a poslechu díla tzv. „zevnitř“. Často vedl k větší zpěvnosti melodického hlasu a zvukové stabilitě.

Když hráč ví, jakého zvuku chce dosáhnout, je si jistý volbou nejvhodnějšího prstokladu a uvolněností ruky, přichází na řadu způsob vycvičení technicky náročného místa. To se děje například známými variacemi rytmů pro získání jistoty a zběhlosti prstů;¹¹⁹ otočením úhozu z portamenta na *legatissimo*; ornamentiku cvičíme například přenesením pozornosti (impulsu) k jiné době nebo rozfázováním ozdoby na dvě části, které se následně s lehkostí spojí¹²⁰ a výsledná ozdoba tak může bez úsilí skladbu skutečně zdobit. Jedno z Henriquesových prstových cvičení, které sám vyvinul a uvedl v knize¹²¹, se nazývá „Whiplash“. Podstata spočívá v tom, že se snažíme své prsty zastihnout nepřipravené a obejít automatický reflex: prsty leží volně bez napětí na klávesách, předem si určíme jeden prst, počítáme do osmi a pak stiskneme klávesu pod daným prstem. Nejde však pouze o stisk, ale o rychlý impuls, který prst zvedne a uhodí do klávesy jako kladívko do struny. Takto aplikujeme na každý prst třikrát. Při pravidelném tréninku jde o velmi účinnou metodu.¹²²

Velice užitečná byla pro mě metoda nácviku Rachmaninovova *Preludia g moll*. V touze dosáhnout vysoké dynamiky se u mě objevilo velké napětí a bolest levého předloktí související s nenalezením správného pohybu.¹²³ V první fázi šlo o to číst pouze notový text a rukama se pohybovat po klaviatuře poslepu. Protože toto cvičení mělo vést ke hmatové jistotě a pocitu blízkosti tónů, ruce se měly pohybovat od jednoho tónu

¹¹⁷ *Večerní nálada*: bohatost Sukovy harmonie ještě lépe vynikla při poslechu intervalových vztahů mezi levou a pravou rukou v úvodu skladby.

¹¹⁸ *V poledne*: po přírazu vytáhnout melodickou linku, ale zároveň si poslechnout i **rozvod** do spodního tónu kvarty.

¹¹⁹ Nácvik levé ruky ve středním díle *Preludia g moll* a *V poledne*.

¹²⁰ *Hra dětí* a *trylek* s obalem v hlavním tématu.

¹²¹ HENRIQUES, s. 77.

¹²² Tuto metodu jsme aplikovali na úvodní takty skladby *V poledne* pro aktivnější přírazy v pravé ruce, což významně pomohlo k lepší znělosti následného souzvuku.

¹²³ Profesor mě v této souvislosti odkázal na video nahrávky Claudia Arraua, který i v pokročilém věku mistrně ovládal své tělo, kdy z uvolněných zad a paží dosahoval vysoké dynamiky.

k druhému bez přerušení kontaktu s klávesami. Vypadalo to jako když se plazí po klaviatuře, ke které jsou přilepené.¹²⁴ V druhé fázi jsme pracovali na minimalizaci pohybu rukou. Jednalo se o vnímání úhozu dolů (melodické tóny) a nahoru (dvě šestnáctiny s osminou) jako jednoho pohybu. Kompaktní pohyb byl podpořen legato představou, která přidala pocit blízkosti skoků. V tomto způsobu hry se objevila pružnost a lehkost¹²⁵ místo tlaku. Zvukovosti skladby také velmi přispěla představa instrumentace symfonického orchestru.

Často se mi také dostávalo dotazu, zda se mi líbí tón, který jsem vyprodukovala a následné rady, jak ho zlepšit. Pokud je učitel dostatečně osvícený, měl by umět s žákem diskutovat a naučit ho tak argumentovat. Sama jsem se při hodinách s prof. Henriquesem přesvědčila, že dobře formulovaná otázka vede k samostatnému přemýšlení a mnohdy zajímavým závěrům.

5.3.3 The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge

Kniha Miguela Henriquesa vyšla pouze v anglickém jazyce a v českém prostředí zůstává bohužel neznámá a nedostupná.¹²⁶ Jedná se o unikátní publikaci zabývající se problematikou nejen klavírní pedagogiky, ale jak již napovídá podtitul knihy „Artistry and knowledge“, komplexně všemi aspekty klavírní hry od techniky, přes psychologie interpreta i skladatele až po kontext historicko – filosofický. Desetiletí intenzivní práce koncertního pianisty a učitele umožnily Migueli Henriquesovi napsat tuto knihu. Dalo by se říct, že jde o jakési svědectví mnoha profesních debat a bojů, které provázely jeho kariéru. Kniha vznikla i za účelem předložit svým studentům relevantní materiál, který přináší mnoho metodologických aspektů klavírní hry formou notových ukázek, detailních popisů, ilustrací a v neposlední řadě praktických cvičení v kapitole „Daily Routine“.

Autor se však neomezuje jen na oblast klavírní metodologie, ale pojímá klavírní hru v širším kulturním, filozofickém a etickém kontextu. Tímto svým přesahem je publikace velmi cenná a stává se univerzální nejen pro studenty směřující k dráze profesionálních klavíristů, a jejich pedagogy, ale i pro ostatní hráče a každého, kdo se chce zamyslet nad

¹²⁴ Tento nácvik vyžadoval hodně času a trpělivosti, byl však neuvěřitelně funkční a v závěru i zábavný.

¹²⁵ Lehkosti přispěla i práce na rozdílném - povrchovějším typu úhozu.

¹²⁶ Viz katalogy hudebních knihoven v ČR: <http://mus.jib.cz/vyhledavac>, 8.12.2016.

problematikou ze širšího úhlu. I to, jakým je psána jazykem a mezi řádky je patrné, že ke čtenáři promlouvá člověk s pokorou a láskou ke své profesi. Hlásí se k odkazu děl velkých klavírních učenců a pedagogů, jako byli Ludwig Deppe, Tobias Matthay, Grigorij Kogan, Heinrich Neugaus a Grigorij Kochevitski.

Kniha *The (Well) Informed Piano* je rozdělena do 12 kapitol, některé z kapitol jsou filosofickými úvahami nebo odkazem ke skladatelům a jedinečnosti jejich díla pro klavír, jako například ty věnované Lopes – Graçovi a jeho 24 preludiím¹²⁷, nebo hudbě Antónia Fragosa¹²⁸. V úvodu odkazuje Henriques na knihu *Famous Pianist and Their Technique*¹²⁹, která dala jemu jako studentovi klavíru odpovědi na některé z otázek a podnítila ho k dalšímu hledání odpovědi a osobnímu rozvoji.

Na následujících stránkách věnuji prostor vlastním překladům Henriquesovy knihy. Vybrala jsem pro ilustraci úryvky překladů ze dvou kapitol knihy. Za obsahem i rozsahem stěžejní kapitoly lze považovat „*Pianistic Technical Learning*“.¹³⁰ Druhou zde citovanou je „*Piano Performance Pedagogy*“.¹³¹ Tyto kapitoly zajímavě ilustrují obsah knihy a zároveň byly podnětné pro mé vlastní studium. Úryvky z nich mohou zároveň posloužit jako ukázka metodiky klavírní hry profesora Henriquese.

MYSL: Zdravotní problém¹³²

Za zmínku stojí, že morfologická struktura mozkové tkáně je přímo udávána tím, jak se muzikant cítí a ovládá své prsty. Dnes si lidé mohou vážit důležitosti zdravého vývoje struktur těchto tkání. Se správným vybavením může být na buněčné úrovni celá škála složitých rozvětvení, což jsou synaptická zakončení (stromy). Tyto shluky neuronů jsou seskupeny podle procesů signálů z periferie, zejména z prstů. Ačkoliv když se vyskytne hluboká motorická porucha nervového původu (focal destonia) tyto synaptické zóny se objeví atrofované a jejich originální stavba je porušena. Logicky je jednoduché si připustit myšlenku, že tyto poruchy jsou výsledkem dlouhého období špatných proprioceptivních

¹²⁷ HENRIQUES, Miguel G. The Preludes by Lopes Graça. In: *The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge*. Lanham: University Press, 2014. s. 166-7.

¹²⁸ HENRIQUES, Miguel G. A view on António Frago's Music. In: *The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge*. Lanham: University Press, 2014. s. 168-9.

¹²⁹ GERIG, Reginald R. *Famous Pianist and Their Technique*, Indiana University Press, 1974.

¹³⁰ HENRIQUES, s. 53-146.

¹³¹ HENRIQUES, s. 170-174.

¹³² HENRIQUES, s. 75-76.

zvyků, kdy rozlišování nebylo procvičováno. Tyto špatné zvyky, které jsou spojovány se stresem ze spousty koncertů, s nedostatkem času pro kvalitní nacvičení a vhodnou přípravu. To může vést během koncertu k přijmutí nejasných povelů a souběžné stažení několikanásobných svalových systémů, které klavíristu zbavují mentální kontroly a vědomí přijatých signálů. Když jsou nervy vystaveny jistým tlakům, mohou se vyskytnout další neurologické problémy. Tyto tlaky mohou být různého původu, např. z neobvyklé pozice kloubů, výskyt přetížení svalů, což je mezi pianisty velice běžné. Příčina přetížení pramení z natažení svalů, které je způsobeno špatným držením těla, nebo přemírou stresu. Ostražitost vůči nebezpečím, která hrozí ze špatného nácviku je nejdůležitější. Každý pianista, který chce dlouhou a zdravou kariéru, by měl přijmout promyšlené metody přípravy. Pro hru na nástroj je dobrá kondice svalů a neurologické zdraví hlavním kritériem. Fyzické aktivity ve vystupování by vždy měla předcházet jasná hudební myšlenka a vůle její realizace. Samotná akce (pohyb) je vytvářena víceméně automatickými motorickými povely (v daný moment) nicméně tyto povely mohou být úspěšné pouze v případě, že nervový systém užívá vědomé a podvědomé znalosti, které byly získány předtím a pomocí různých somatických a proprioceptivních signálů.

CVIČEBNÍ PROCES: Dialog mezi mozkiem a tělem¹³³

Denní technická rutina by vždy měla začít aktivací mentální bdělosti a sběrem všech typů signálů, které přicházejí z kůže a svalů od nejslabšího po ty nejmohutnější, nejevidentnější. Tento první kontakt s nástrojem by měl vést k ověření nezávislosti různých částí těla, kde opět začínáme od těch nejmenších svalových skupin – prsty, zápěstí, lokty, ramena, krk a záda. Naše pozornost musí být věnována všem somatickým a proprioceptivním pocitům s využitím klouzavých pohybů na povrchu kláves a s protahováním různých kloubů do všech směrů krouživými pohyby. (viz příloha č. 2)

¹³³ HENRIQUES, s. 101-103.

PALEC¹³⁴

Ve hře na klavír je úloha palce často podceňována, či úplně pozapomenuta. Dříve, v období varhanní a cembalové klávesové techniky, se palec vůbec nepoužíval, a dokonce i dnes můžeme vidět, že si studenti často vůbec nevšímají neaktivity jejich palců. Palec je proto potřeba „probudit“, zaktivovat. Po tomto rozehraní můžeme začít více technicky zaměřené cvičení.

DENNÍ RUTINA¹³⁵

Denní rozehrávku začínáme formulí inspirovanou l’Piano Virtuose od Hanona.¹³⁶ Jak vidíme v jeho struktuře pokrývá toto cvičení hlavní složitosti, které se v klavírním repertoáru vyskytují, s výjimkou podkládání palce. Kvůli destabilizační charakteristice laterálního posunu, který tento pohyb palce vyžaduje je možnost nechat si tento přístup na později. Toto cvičení v první části obsahuje 3 tóny z akordů a pokrývá také problém pohybu cik-cak (pohyb se změnou směru), který jak dobře víme dělá rychlé pasáže mnohem složitějšími. A druhá část je útržek stupnice, který vyrovnává tuto pasáž.

„SHAKE A RALENTI“¹³⁷

Popis různých typů prstových cvičení začínám s „shake a ralenti“, protože právě toto cvičení bylo první z laboratorních cvičení, se kterým jsem se setkal. Toto setkání vzešlo z problému, který jsem v tu dobu měl, kdy jsem si uvědomil, jak mé cvičení na pianinech s lehkou klaviaturou nenechávalo žádné výsledky. Pocit kompletní svalové nepřipravenosti, když jsem se setkal s relativně těžkým a hlubokým koncertním klavírem, mně vedl k zamyšlení a činům, které vidím nyní jako trochu radikální. Tenkrát mi ale rozhodně pomohlo začít hlubokou a srovnávací analýzu technických cvičení. Diagnóza byla založena na poznání signifikantního deficitu mezi lehkým a těžkým pianem. Zjistil jsem, že pokud chci hrát na opravdový koncertní klavír, potřeboval bych stejně jako nějaký atlet zvýšení mé energie a svalů na prstech. Atleti v posilovně používají váhu a stroje takovým způsobem, že

¹³⁴ HENRIQUES, s. 104.

¹³⁵ HENRIQUES, s. 107-114. K této kapitole patří také rozsáhlá notová příloha v zadní části knihy, s. 175-208.

¹³⁶ Viz příloha č. 3.

¹³⁷ HENRIQUES, s. 117-119.

potenciální energie je absorbována a ukládána ne rychlostí ani náhlým gestem, ale spíše použitím koncentrované energie v pohybu v průběhu celého cvičení. Používání rychlých pohybů není ani predominantní, ani užitečné. Toto cvičení se skládá ze dvou fází: 1. „shake“, kdy je ruka umístěna na klávesách v přirozené odpočinkové poloze, opakovaně se zvedne „proximal falanx“ (druhý článek prstu) a nechá se zase volně spadnout na klávesy bez ponoru. To se děje v rychlém a lehkém pohybu. Hráč vnímá specifickou váhu prstu (když je pohyb kompletně uvolněný), váha konečků prstů na klávesách vytvoří jemný zvuk. Toto cvičení vypadá jako třesení s prvním kloubem prstů a slouží k mentální komunikaci a oddělení mentálních komunikačních kanálů pro ovládání jednotlivých částí těla nezávisle na sobě. Druhou fází je potom „ralenti“, kdy klesnutí na klávesu se vykoná ve velice pomalé a plynulé rychlosti podobné jako je zpomalený film.

PIANO PERFORMANCE PEDAGOGY: Individuální vztah¹³⁸

Na uměleckém poli je výuka charakterizována možností mnoha různých metodik. V případě hudební interpretace jsou reflexe a debaty o těchto záležitostech stále velmi řídké. V tomto světě individuální vztah učitele k žákovi převažuje 1:1. Samozřejmě je důležité zmínit, že jakákoliv pedagogická interakce mezi dvěma individui v první řadě záleží na osobních a psychologických charakteristik každého z nich. V neposlední řadě každý žák disponuje celou škálou vrozených hudebních dovedností s různými stupni vývoje. Někteří jsou více citliví na melodická gesta, jiní odhalují výborný smysl pro rytmus, dalším je bližší dramatický výraz, zatímco některé přitahuje více estetická, či intelektuální strana. Všechny tyto aspekty se musí postupně vyvíjet, aby dosáhly vyrovnanosti mezi sebou.

Tento pedagogický úkol nemůže být dosažen ve skupinových lekcích, to je také důvod, proč je absolutně neadekvátní učit skupinové lekce v umělecké sféře. Samozřejmě, že kdykoliv je zapotřebí učitel vezme své studenty na přehrávky a skupinové lekce, jelikož mnoho pedagogických aspektů se může při těchto kolektivních událostech rozvíjet. Učitel by měl objevit svůj vlastní styl už při začátku své kariéry a měl by vědět, že každý žák je unikát. Každá metoda musí být vždy přizpůsobena každému žákovi zvlášť. Neznamená to však, že svoboda, kreativita a tvorba osobnosti každého učitele nemusí ctít běžné základní etické principy, které by měl mít. Jeden z těchto principů je povinnost učitele věnovat maximální pozornost každému žákovi, aby u něho proběhl vývoj jeho schopností a

¹³⁸ HENRIQUES, s. 170-174.

dovednost. Dalším předpokladem dobrého učitele je být flexibilní takovým způsobem, aby by žák motivovaný se vzdělávat a vyvíjet později sám. Tento přístup by ale neměl nikdy polevit na náročném průvodním charakteru. Měl by přinutit studenty k dotažení svých studijních, nebo pracovních cílů. Přesto, že je tento způsob výuky orientovaný učitelem, je to především autodidaktický proces, proto vyžaduje nesmírné úsilí ze strany učitele, které nabízí studentovi prostor pro sebepoznání. Učitel by proto neměl moc mluvit. Jednotlivé subjekty by měly vyžadovat plnou soustředěnost a participaci studentů, které může být dosaženo například otázkami a výzvou k diskusi. Příkladné hudební ukázky by měly být použity s mírou, mnohem lepší je zaměnit je za různé metaforu spojené s uměleckou představivostí.

6 ZÁVĚR

Má diplomová práce vznikala „na konci Evropy“ - v Portugalsku – se snahou přinést obraz této krásné země, jejího kouzelného hlavního města a kultury, shrnout dějiny portugalské klavírní hudby a vytyčit její hlavní představitele. Dalším velkým okruhem, kterým jsem se zabývala, je portugalské hudební školství s jeho organizační strukturou, historií a stěžejními institucemi. Tato problematika u nás ještě nebyla zpracována, a tak práce mapuje zatím neznámou oblast evropského hudebního školství. Za hlavní a nejpřínosnější část diplomové práce lze považovat pátou kapitolu věnovanou reflexi mého studia na Escola Superior de Música de Lisboa s přímou souvislostí s tématem diplomové práce, tedy „pojetím klavírní pedagogiky v Lisabonu“. V této kapitole přináším popis dvou absolvovaných předmětů, a velmi cenné metodické postupy vyučujících zde, zvláště pak profesora Miguela Henriquese, jehož metodika klavírní hry mě obohatila zásadním způsobem. Tato poslední kapitola také obsahuje mnou přeložené úryvky knihy *The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge* od profesora Miguela Henriquese. I když si tyto studijní překlady nečiní nárok na vědecký překlad, dostává se tak do českého prostředí alespoň výňatek ze skvělé knihy, která u nás zatím není dostupná.

Během svého bádání a psaní jsem se potýkala s některými problémy a překvapeními, která práci neusnadňovala. S jazykovou bariérou, kdy literatura týkající se této oblasti je pouze v anglickém a portugalském jazyce, bylo třeba počítat od začátku. I přesto některé odborné texty bylo možné přeložit pouze s pomocí rodilých mluvčích. Také mě překvapil nedostatek relevantní literatury a převažující informace v podobě internetových zdrojů, které mi ale nakonec poskytly vše, co jsem potřebovala. Jako problém se ukázal přístup některých institucí k anglickému jazyku a ke zveřejňování informací, které by měly být součástí internetových stránek školy. Tak tomu bylo například s kurikulárními plány Národní konzervatoře v Lisabonu, kdy nejen že nejsou dostupné na internetových stránkách, jako u jiných škol, ale dokonce neexistuje digitální verze, která by byla na vyžádání k zaslání. Některé procesy trvají v Portugalsku nezvykle dlouho a vyžadují nekonečné množství papírů a čekání. Takovým překvapením pro mě byla například Národní knihovna v Lisabonu, která se rozhodně nedá označit za uživatelsky příjemnou instituci, ať už svou otevírací dobou, kdy knihy v hudebním oddělení lze studovat pouze do půl šesté odpoledne, nebo dobou, kterou musíte čekat na kopie několika stran textu, protože není možné udělat je na počkání, a tak se

čekací doba protáhne často až týden, kdy jste informováni přes email, že si lze kopie vyzvednout.

Po zkušenostech s různými institucemi a lidmi jsem často uvažovala nad tím, co je v Portugalsku jinak než u nás. A také nad tím, čím mě inspiruje a proč se sem tak ráda vracím i přesto, že tu tolik věcí nefunguje. Všichni, se kterými jsem o této otázce hovořila, se shodli na rozdílném vnímání času. V Portugalsku je sice o hodinu méně než u nás, ale tempo společnosti je takové, jako by byl posun v horizontech dní. Otevřenost lidí a jejich pozitivní přístup k životu jsou rozhodně zásadní faktory, které zpříjemňují kvalitu místního života. A také slunce, barevnost a zvukovost jsou velmi osvěžujícími prvky. Pravdou je, že hladina hluku je v Lisabonu daleko vyšší než v jiných evropských hlavních městech, město je živé, protkané kouřem z pečených kaštanů a plné překřikujících se lidí (myslím, že Portugalci mluví dvakrát víc a také dvakrát hlučněji než Češi). Lisabon je ale hlavně město zalité jedinečným světlem, nedávno jsem slyšela teorii, že název města „Lisboa“ vznikl jako spojení slov „dobré světlo“ v portugalštině „luz boa“. A čas tu plyne jinak, lehčeji...

Za osobní nedocenitelný přínos považuji příležitost studovat v zahraničí a začlenit se přirozeně do komunity studentů a profesorů Escola Superior de Música de Lisboa. Troufám si říct, že tato zkušenost změnila můj život, zlepšila mé komunikační schopnosti, naučila mě zodpovědnosti sama za sebe, tomu, jak nakládat s časem a cvičit na klavír. Velmi cennou profesní i osobní zkušeností pro mě byla spolupráce s vynikajícím profesorem, klavíristou a laskavým člověkem Miguelem Henriquesem.

Zahraničním studijním pobytem se mi otevřely nové obzory a získala jsem mnoho profesní inspirace. Jsem ráda, že jsem se v rámci své diplomové práce mohla věnovat dosud neprobádané tematice. Jde bezesporu o rozsáhlou a zajímavou oblast, která by si v budoucnu zasloužila ještě podrobnější zpracování na základě hlubšího srovnání českého a portugalského hudebního školství. Díky novým profesním kontaktům na portugalské straně se také otevírá možnost stálejší kooperace s českými hudebníky a pedagogy, která by byla oboustranně velice přínosná. Velkou motivací a výzvou pro mé budoucí směřování je jedinečná kniha profesora Henriquese, která by přeložená do češtiny rozhodně našla své čtenáře.

7 SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ

7.1 KNIHY

ALÇADA, Isabel a MAGALHÃES, Ana Maria. Portugal – História e Lendas. Alfragide: Caminho, 2001. ISBN 978-9-7221-1414-1.

BEIRÃO, Christine Wassermann a BEIRÃO, José Manuel de Mello a ARCHER, Elvira. Vianna da Motta e Ferruccio Busoni: Correspondência 1898-1921. Lisboa: 2003. ISBN 978-9-7221-1569-8.

BRITO, Manuel Carlos de a CYMBRON, Luísa. História da Música Portuguesa. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. ISBN 978-9-7267-4086-5.

DELGADO, Alexandre. A Sinfonia em Portugal. Lisboa: Caminho, 2001. ISBN 978-9-7221-1472-1.

ELLIOTT, Richard. Fado and the place of longing: Loss, memory and the city. University of Sussex: Ashgate, 2010. ISBN 978-0-7546-6795-7.

LOPES, Álvaro Teixeira. Viagens... Peças Didáticas para Piano. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2002. ISBN 978-9-7278-9045-3.

HARPER, Nancy Lee. Portuguese piano music: An introduction and annotated bibliography. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2013. ISBN 978-0-8108-8299-7.

HENRIQUES, Miguel G. The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge. Lanham: University Press of America, 2014. ISBN 978-0-7618-6095-2.

7.2 AKADEMICKÉ PRÁCE

BOČKOVÁ, Hana. Portugalský lidový hudební styl fado. Brno, 2015, 64 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce doc. PhDr. Judita Kučerová, Ph.D.

7.3 INTERNETOVÉ ZDROJE

7.3.1 Obecné

www.wikipedia.org

<http://www.dge.mec.pt/>

www.portugal.gov.pt

www.anqep.gov.pt/default.aspx

www.meloteca.com

www.youtube.com

www.cm-lisboa.pt

en.unesco.org

7.3.2 Instituce

<https://www.esml.ipl.pt/>

<http://www.eselx.ipl.pt/>

www.emcn.edu.pt

www.metropolitana.pt

www.conservatorioregionalsetubal.pt

www.conservatoriodecascais.com

www.academiaam.com

www.casadamusica.pt

www.hcp.pt/

www.bnportugal.pt

www.museudofado.pt

www.museudamusica.pt

www.casadamusica.com

<http://cvc.instituto-camoes.pt>

<http://mmp.cm-cascais.pt/>

<https://www.ua.pt/>

<https://gulbenkian.pt>

<https://www.ccb.pt>

<http://tnsc.pt/>

<http://www.moinhodajuventude.pt/>

7.3.3 Osobnosti

<http://miguelhenriques.weebly.com/>

www.nancyleeharper.com

www.mic.pt

<http://festivaisdeoutono.web.ua.pt>

<http://villalobos.iu.edu/>

7.3.4 České

www.festival.cz

www.operaplus.cz

www.narodni-divadlo.cz

www.casopisharmonie.cz

<http://mus.jib.cz/>

8 SEZNAM PŘÍLOH

Obrazové přílohy:

1. The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge – titulní strana
2. The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge – ukázka z knihy
3. The (Well) Informed Piano: Artistry and knowledge – ukázka z knihy
4. Profesor Miguel Henriques
5. Teixeira Lopes Viagens... Peças Didácticas para Piano – titulní strana
6. Teixeira Lopes Viagens... Peças Didácticas para Piano – ukázka z knihy
7. Escola Superior de Música de Lisboa
8. Escola Superior de Música de Lisboa
9. Escola Superior de Música de Lisboa
10. Lisabon
11. Lisabon